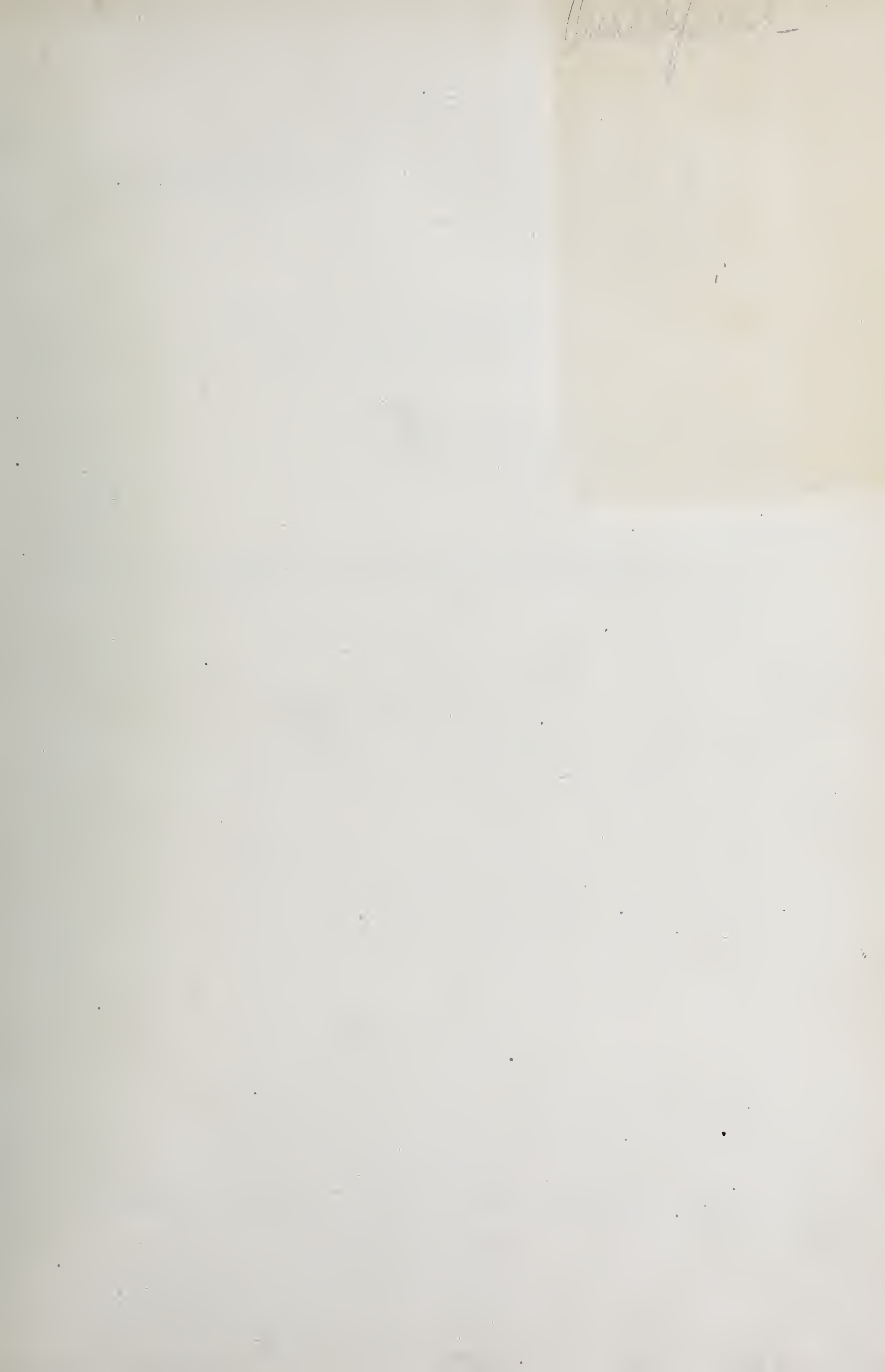




EX LIBRIS
V.BOGUSLAVSKI.



Исторія Русскаго Искусства

съ древнѣйшихъ временъ.

ВЪ ДВУХЪ ТОМАХЪ,

со множествомъ снимковъ въ текстѣ и на отдѣльныхъ листахъ, исполненныхъ фотогравюрою, гравюрою на деревѣ и хромолитографіею.

Составилъ

А. Новицкій.

ТОМЪ II.

МОСКВА. 1903

Изданіе В. Н. Линдъ (бывшее магазина „Книжное Дѣло“).

Дозволено цензурою. Москва, 12 декабря 1902 года.

Товарищество типографіи А. И. Мамонтова
Москва, Леонтьевскій пер., № 5.

А. П. Новицкій.

ИСТОРІЯ РУССКАГО ИСКУССТВА.

„Не раздѣлять началъ. но разсматривать ихъ во взаимодѣйствіи, стараться объяснять каждое явленіе изъ внутреннихъ причинъ, прежде чѣмъ выдѣлить его изъ общей связи событій и подчинить внѣшнему вліянію—вотъ обязанность историка въ настоящее время.

С. Соловьевъ



Рис. 1. Матвѣевъ. Петръ I. Съ гравюры Андрузскаго.

I.

Мы видѣли раньше, что за послѣднее время западное вліяніе на наше искусство, бывшее въ началѣ очень слабымъ, стало все болѣе и болѣе усиливаться. Вліяніе это не ограничилось однимъ только искусствомъ, а съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе внѣдрялось оно во всю русскую жизнь, во всѣхъ ея проявленіяхъ. Передовые люди нашего государства уже явно стали отдавать предпочтеніе Западу, и въ наукѣ, и въ искусствѣ, и даже въ образѣ жизни. Но болѣе всѣхъ выказывалъ это предпочтеніе юный сынъ царя Алексѣя Михаиловича, пылкій и энергичный Петръ. Сдѣлавшись, наконецъ, единодержавнымъ властителемъ могущественнаго государства, облеченный неограниченною властью и находя себѣ сочувствіе и содѣйствіе въ лицѣ передовыхъ людей своей родины, геніальный и энергичный государь не захотѣлъ останавливаться на полумѣрахъ и рѣшилъ разомъ переорганизовать весь русскій государственный строй и весь образъ жизни по западному

образцу. Такое преобразованіе не могло не отразиться и на искусствѣ.

Подобно другимъ дѣтямъ Алексѣя Михайловича, Петръ I тоже любилъ искусство и даже самъ пробовалъ въ немъ свои силы. Подтвержденіемъ этого служатъ оставшіяся послѣ него болѣе шестидесяти произведеній его работы, между которыми особеннаго вниманія заслуживаютъ: прекрасно выточенное изъ слоновой кости паникадило съ изображеніемъ Тайной Вечери и Распятія, круглый медальонъ, тоже изъ слоновой кости, съ портретомъ Людовика XV-го, другой такой же медальонъ съ изображеніемъ св. Андрея Первозваннаго, небольшая, изъ слоновой же кости, статуэтка апостола Петра, нѣсколько другихъ деревянныхъ статуэтокъ и, наконецъ, гравюра, исполненная имъ въ Амстердамѣ, подъ наблюденіемъ извѣстнаго Шхонебека, и представляющая торжество христіанской религіи надъ масульманскою, въ видѣ ангела, съ крестомъ и пальмою въ рукахъ, попирающаго полумѣсяцъ и турецкіе бунчуки.

Рѣшившись поставить Россію на достойное мѣсто въ средѣ Европейскихъ державъ, великій преобразователь старался придать ей не однѣ только общественныя формы, не одинъ только государственный строй Западной Европы, но желалъ привить своимъ подданнымъ и европейскія науки, и искусства, и даже взгляды. Онъ ласково принималъ и содержалъ на свой счетъ пріѣзжавшихъ въ Москву иностранныхъ художниковъ и самъ приглашалъ многихъ изъ нихъ изъ-заграницы, платя имъ большія, по тому времени, жалованья.

Видя, что главное преимущество западнаго искусства зависитъ отъ свободнаго владѣнія рисункомъ, Петръ Великій главное вниманіе обратилъ на правильную постановку у насъ обученія рисованію, для чего были употреблены всѣ возможныя мѣры.

Прежде всего, онъ вмѣнилъ въ обязанность Петербургской типографіи завести правильную школу рисованія и назначилъ туда учителемъ сперва бывшаго иконописцемъ Григорія Адольскаго, а затѣмъ Ивана Адольскаго. Государь самъ слѣдилъ за успѣхами школы, посѣщая ея классы. Есть свѣдѣнія, что тамъ учили не только копировать съ оригиналовъ, но были и натурные классы.

Но видя, что успѣхи подобной школы, уже по одному недостатку учебныхъ средствъ, не въ состояніи удовлетворить тѣмъ

задачамъ, какія онъ себѣ поставилъ, Петръ, не щадя издержекъ, сталъ посылать русскихъ молодыхъ людей пенсіонерами за-границу, для правильнаго обученія искусствамъ. Такъ, онъ отправилъ архитекторовъ Устинова и Коробова и живописца Андрея Матвѣева въ Голландію, братьевъ Ивана и Романа Никитиныхъ и Захарова въ Италію, а гравера Коровина во Францію. Какъ тѣ, такъ и другіе, проходили тамъ полный академическій курсъ, причемъ объ успѣхахъ учащихся во Флоренціи далъ лестный отзывъ въ своей грамотѣ государю самъ великій герцогъ Тосканскій.

Между тѣмъ какъ эти пенсіонеры обучались за-границей, въ Россію было вызвано много иностранныхъ художниковъ, особенно архитекторовъ. Имена Леблона, Трезини, Микетти, Швердтфегера, Фёрстера, Брандта, Гаманна и Мюнниха тѣсно связаны съ исторіей постройки Петербурга и его окрестностей. Графъ Растрелли Старшій, отецъ знаменитаго архитектора временъ Елизаветы, работалъ здѣсь не только въ качествѣ архитектора, но въ то же время былъ и медальеромъ, и живописцемъ, ему же принадлежатъ и многіе бюсты и статуи въ Лѣтнемъ саду. Изъ живописцевъ были вызваны Таннауэръ, Караваль и Гзель съ женою.

Но всѣ эти иностранцы далеко не оправдали возлагавшихся на нихъ надеждъ. Вмѣсто того, чтобы обучать русскихъ своему искусству, они старались, напротивъ, затирать ихъ и заботились только о томъ, чтобы захватить себѣ въ руки какъ можно больше заработка, не отказываясь ни отъ какихъ работъ, или заказовъ, лишь бы они были выгодными. Такъ, Караваль, будучи баталистомъ, охотно писалъ цвѣты и пейзажи и расписывалъ потолки; Растрелли Старшій, архитекторъ и скульпторъ, занимался механикой, а портретистъ Таннауэръ бралъ на себя починку часовъ. Можно судить, послѣ этого, каково было у нихъ отношеніе къ искусству, и какіе результаты могло дать ихъ преподаваніе.

Не того ожидалъ отъ нихъ государь, имѣвшій намѣреніе положить твердое основаніе художественному образованію. Въ этомъ дѣлѣ онъ нашелъ дѣятельнаго и энергичнаго исполнителя своихъ замысловъ въ лицѣ Михаила Петровича Аврамова.

Начавъ скромно свою службу въ подьячихъ Посольскаго приказа, еще десятилѣтнимъ мальчикомъ, М. П. Аврамовъ высказалъ свои способности и усердіе. Когда Петръ I отправлялъ

молодыхъ людей учиться въ Голландію, то въ числѣ ихъ поѣхалъ туда и Авравовъ, которому было въ это время шестнадцать лѣтъ. Пробывши тамъ пять лѣтъ и вернувшись въ Москву, въ 1702 году, онъ былъ произведенъ Петромъ въ дьяки Оружейной полаты. Авравовъ отличался всегда любовью ко всему русскому и большою предпріимчивостью и смѣтливостью, благодаря чему онъ не былъ такимъ формалистомъ по службѣ, какими были другіе его товарищи. Всѣ эти качества обратили на него вниманіе великаго преобразователя, и онъ назначилъ его директоромъ С.-Петербургской Типографіи, при которой, какъ мы уже говорили, былъ устроенъ художественный классъ. Переѣхавъ въ Петербургъ, Авравовъ сдѣлался вліятельнымъ лицомъ, породнился съ царскимъ секретаремъ Макаровымъ и пользовался всеобщимъ уваженіемъ.

Свое назначеніе Авравовъ оправдалъ вполнѣ, оказавшись дѣятельнымъ и заботливымъ директоромъ, и не ограничивалъ свою дѣятельность только точнымъ исполненіемъ возлагаемыхъ на него порученій, но задумывался и надъ дальнѣйшимъ развитіемъ ввѣреннаго ему дѣла. Находя, что такой школы, какая состояла въ его вѣдѣніи, было недостаточно, Авравовъ подалъ государю проектъ специальной художественной школы въ Петербургѣ, гдѣ рисованіе было бы главнымъ предметомъ и примѣнялось бы ко всякаго рода художественно - техническимъ производствамъ. Для этого онъ предлагалъ построить приличный домъ, снабдить его всѣми необходимыми учебными пособіями и набрать учителей изъ петербургскихъ же художниковъ, въ профессоры же живописи опредѣлить Ивана Никитина, находившагося тогда во Флоренціи, увѣряя, что тотъ готовъ оставить тамъ свое ученіе. Но на послѣднее государь не могъ согласиться, такъ какъ онъ всегда говорилъ, что половиннаго знанія для него недостаточно, да, вѣроятно, и не думалъ начинать это дѣло сразу въ такихъ размѣрахъ, — по крайней мѣрѣ, онъ отвѣтилъ Авравову, что это будетъ сдѣлано послѣ, когда въ Россіи достаточно уже разовьется наука.

И дѣйствительно, тогда онъ уже задумалъ другое учрежденіе, которое служило бы къ развитію не только искусства, но, главнымъ образомъ, науки, и занимался составленіемъ устава Академіи Наукъ съ художественнымъ отдѣленіемъ.

Между тѣмъ, въ это время былъ представленъ ему еще

другой подобный же проектъ Академіи Художествъ Андреемъ Константиновичемъ Нартовымъ.

Этотъ послѣдній тридцати пяти лѣтъ былъ посланъ Петромъ въ Пруссію, Голландію, Францію и Англію, для усовершенствованія въ токарномъ искусствѣ и „пріобрѣтенія знаній въ механикѣ и математикѣ“. Черезъ пять лѣтъ послѣ того, онъ былъ сдѣланъ главнымъ токаремъ, а годъ спустя, въ декабрѣ 1724, представилъ Петру проектъ „О сочиненіи таковой Императорской Академіи разныхъ художествъ, которой здѣсь въ Россіи еще не обрѣтается, безъ которой художники подлиннаго въ своихъ художествахъ основанія имѣть не могутъ, и художества не токмо чтобъ для пользы государственной вновь прибавлятися, но и старыя погасать могутъ“. При этомъ онъ увѣрялъ, что „о установленіи таковой Академіи всѣ купно съ ревностнымъ своимъ желаніемъ просятъ“. Онъ предлагалъ, чтобы тамъ преподавались „архитектура-цивилисъ, механика всякихъ мельницъ и слюзовъ, живопись всякихъ разныхъ малярствъ, скульптура же всякихъ разныхъ дѣлъ и грыдорованіе всякихъ же разныхъ дѣлъ“. Кромѣ того, онъ прибавлялъ: „При оной же Академіи имѣетъ быть и типографія для печатанія гражданскихъ книгъ и грыдорованныхъ листовъ, съ принадлежащими къ ней служителями. Да при сей же Академіи надобенъ одинъ человѣкъ для модели, съ котораго будутъ рисовать“.

Этотъ проектъ, повидимому, болѣе обратилъ на себя вниманія государя, чѣмъ проектъ Аврамова, по крайней мѣрѣ, на немъ сохранилась собственноручная замѣтка Петра, гдѣ онъ перечисляетъ девятнадцать отдѣленій, нужныхъ въ Академіи, а именно: 1. „Живописное, 2. скульптурное, 3. штыховальное, 4. тушевальное, 5. грыдовальное, 6. граверное, 7. столярное, 8. токарное, 9. плотничное, 10. архитектуры цивилисъ, 11. мельницъ всякихъ, 12. слюзовъ, 13. ѳонтановъ, что до гидроики надлежитъ, 14. оптическое, 15. инструментовъ металлическихъ, 16. инструментовъ лѣкарскихъ, 17. слесарное, 18. мѣднаго дѣла, 19. часовое“.

Но осуществленія этотъ проектъ тоже не получилъ, и художества должны были ограничиваться тою долею, которую имъ удѣляла Академія Наукъ. Такъ, еще въ августѣ 1725 года, поступили туда два брата Коровины, о которыхъ тайный кабинетъ-секретарь Макаровъ писалъ, что „первый изъ нихъ обучается грыдорованному художеству, и оба они знатоки языковъ“.

Наконецъ, 24 января 1726 года, состоялось торжественное открытіе Академіи Наукъ. Среди учебныхъ предметовъ, въ ней заняли скромное мѣсто и главныя отрасли искусства, причемъ необходимость ихъ преподаванія мотивировалась такъ: „А чтобъ и тѣмъ довольно учинилось, которые высокимъ искусствамъ учиться не могутъ, но, однакожъ, другія художества, въ житіи человѣческомъ преполезныя, перенимать желаютъ, четыре человѣка къ тому дѣлу опредѣлены, которымъ впредь другіе прибавлены будутъ“.

Между различными задачами, исполненіе которыхъ возлагалось на этихъ художниковъ, являлось изданіе иллюстрированнаго описанія Кунтскамеры, въ которомъ предположено было „самыя курьезныя вещи выгрыдовать“, а также и „натуральныя и художественныя старинныя вещи, чертежи и картины, находящіяся въ домѣ Ея Императорскаго Величества“.

Такимъ образомъ, искусство въ Академіи Наукъ играло только служебную роль и имѣло практическое значеніе, раціональная же постановка обученія оставалась въ небреженіи.

Тогда снова явился со своимъ проектомъ Аврамовъ, пользовавшійся большими милостями и у Екатерины I. Зная, что императрица и сама любила изящныя искусства и, кромѣ того, особенно внимательно всегда относилась ко всякимъ проектамъ, въ которыхъ упоминалось о намѣреніяхъ ея великаго супруга, Аврамовъ понялъ, что моментъ для проведенія его проекта насталъ самый благопріятный, и подалъ императрицѣ свое „Предложеніе вкратцѣ о учрежденіи полной академіи живописной науки“.

Начавъ рѣчь отъ Грековъ и Римлянъ, онъ указываетъ тамъ, прежде всего, что великій ея предшественникъ, „не смотря на многую трату казны, обучалъ какъ въ своей Имперіи, такъ и посылалъ въ другія окрестныя государства, для понятія разныхъ наукъ“. Всѣ эти траты онъ находилъ возможнымъ сократить, лишь бы только, говоритъ онъ „повелѣли бы, Державство Ваше, сочинить полную академію, въ которую входъ всѣмъ невозбраненъ да будетъ обучатися безъ платы, которымъ безъ рисунка обойтись невозможно, а именно, какъ скульпторамъ, архитекторамъ, иконописцамъ, грыдоровальщикамъ, чеканщикамъ, штукаторамъ, лѣпящимъ фигуры шпалернымъ мастерамъ и пр. Понеже, объясняетъ онъ далѣе, сія превосходительная наука будетъ къ пользѣ всѣмъ въ Россіи, яко же въ Италіи и въ другихъ государствахъ. И съ такою самою малою суммою, добавляетъ онъ, какъ ниже видимо

будетъ, Россія возымѣетъ въ прибавокъ новую Академію, достойную чести, при славнѣйшей державѣ Вашего Императорскаго Величества, нашей всемилостивѣйшей Монархини, яко признакъ прі-усугубленный въ вѣчную славу и память Вашему Императорскому Величеству".

Въ этой Академіи Аврамовъ прежде всего предлагалъ учредить натурный классъ - школу, „гдѣ надлежитъ быть двумъ человѣкамъ моделями, которые будутъ поставляться по вся вечеры, послѣ настоящихъ дѣлъ, гдѣ студенты, сѣдши всѣ около театра, будутъ рисовать съ натуры тѣла человѣческаго, для обученія внѣшней и великой практики въ рисункѣ". Профессоровъ для преподаванія живописи онъ предполагалъ назначить шесть и, сверхъ того, учителя перспективы, который обучалъ бы также и математикѣ. Число учащихся предполагалось ограничить двѣнадцатью и раздѣлить ихъ на три класса. Директоромъ этой Академіи онъ предлагалъ назначить Никитина Старшаго. Весь ежегодный расходъ на ея содержаніе исчислялъ онъ въ семь тысячъ рублей; въ эту сумму, конечно, не входило устройство галлерей слѣпковъ и картинъ, на что̀ испрашивалось особо шесть тысячъ единовременно.

Какъ мы уже сказали, всѣ шансы были въ пользу утвержденія этого устава, но судьба, и на этотъ разъ, оказалась не благопріятнѣе, чѣмъ въ первый,—въ это время шли приготовленія къ свадьбѣ великой княгини Анны Петровны съ герцогомъ Голштинскимъ. Поэтому проектъ Аврамова сперва былъ отложенъ за недосугомъ, а потомъ и оставленъ вовсе, подъ вліяніемъ зятя, покровительствовавшаго бывшимъ въ Петербургѣ нѣмцамъ, и искусство опять должно было ограничиться Отдѣленіемъ Академіи Наукъ, которое, нужно замѣтить, было утверждено далеко не въ томъ видѣ, какъ намѣревался сдѣлать это Петръ Великій, а, кромѣ того, даже и отправка пенсіонеровъ за-границу была отмѣнена.

Упомянутое Отдѣленіе находилось въ рукахъ живописца Гзеля и его жены, скульптора Осснера и архитектора Марцеліуса (Marzelius). Отъ этого времени дошли до насъ имена только очень немногихъ изъ учениковъ Гзеля, среди которыхъ выдѣляются изъ другихъ живописецъ Андрей Грековъ и рисовальщикъ цвѣтовъ и фруктовъ Иванъ Богдановъ. Одно уже это ясно свидѣтельствуетъ, насколько слабо шло тамъ дѣло. Главное вниманіе всетаки было обращено только на граверный классъ, именовав-

шійся „Полатою фигуръ“, но и онъ преслѣдовалъ чисто ремесленныя цѣли и долженъ былъ образовать граверовъ для иллюстраціи ученыхъ и другихъ академическихъ изданій. Подъ руководствомъ Эллигера, Вортмана и Штенглейна, ученики этого класса занимались гравированіемъ на мѣди портретовъ, пейзажей, плановъ, картъ, а иногда и цѣлыхъ историческихъ сценъ, предназначавшихся для тѣхъ же изданій. Все это были работы, не имѣвшія ничего общаго съ искусствомъ, но все же это было больше, чѣмъ проекты иллюминацій, фейерверковъ и придворныхъ праздниковъ, которыми тоже ихъ занимали.

Этому нельзя и удивляться, если вспомнить, какъ мало въ то время вообще былъ развитъ вкусъ къ искусству и при дворѣ, и въ обществѣ. На искусство смотрѣли не какъ на необходимый предметъ образованія, или на средство народнаго развитія, а только какъ на предметъ роскоши и блеска, какъ на внѣшній аттрибутъ европейской цивилизаціи.

Сама Академія Наукъ чувствовала ничтожность результатовъ своихъ усилій въ этомъ отношеніи, и президентъ ея, баронъ Кейзерлингъ, возобновилъ вопросъ объ учрежденіи при ней особой „Академіи Художествъ“. Въ засѣданіи Академіи, состоявшемся 7 сентября 1733 года, были подняты вопросы: „Потребна-ли Академія Художествъ при Академіи Наукъ, или нѣтъ, и въ чемъ она государству полезна быть можетъ? Можетъ-ли Академія Художествъ, по приложенному статуту, впереди изъ суммы Академіи Наукъ содержана быть, или нѣтъ? и довольно ли нынѣшнее состояніе Академіи Художествъ, по сообщенному о ней штату, къ содержанію всего того, что̀ по нынѣ учинено, или не надлежитъ ли онаго прибавить, или убавить?“

Представляя эти вопросы на усмотрѣніе императрицѣ Аннѣ Ивановнѣ, баронъ Кейзерлингъ объяснялъ, что „такъ называемая Академія Художествъ, кромѣ услугъ Академіи Наукъ, особливо нѣсколько учениковъ россійской націи представить можетъ, которые уже многія, похвалы достойныя пробы своего искусства учинили“, что „такіе художники, какъ государству, такъ и Академіи зѣло полезны“, но что „оные нынѣшними доходами содержаны быть весьма не могутъ“.

Все это дѣло кончилось только тѣмъ, что къ положеннымъ Петромъ I двадцати пяти тысячамъ рублей, ежегодно отпускаемымъ на Академію Наукъ, прибавлено еще пять тысячъ.

Наконецъ, въ регламентѣ, подписанномъ 25 сентября 1747 года, о художественномъ отдѣлѣ прямо говорится, что хотя, по идеи Петра I, и должны быть художества, настолько же, какъ и науки, признаны „къ благосостоянію всякаго государства—дѣломъ необходимо потребнымъ“, но что художественный департаментъ не получилъ еще и предварительнаго проекта „за кончиною жизни Его Величества“. Въ царствованія же Екатерины I и Анны Ивановны, Академія „плодовъ и пользы совершенной не произвела“ потому, что не было положено „добраго всему опредѣленія“.

По введеніи въ силу новаго регламента, въ 1748 году, преподаватели искусствъ: декораторъ - перспективистъ Валеріани, живописецъ Градицци, архитекторъ Шумахеръ и скульпторъ Дункеръ, подъ предсѣдательствомъ Я. Я. Штелина, возведеннаго въ директоры Художественнаго Департамента, имѣли уже спеціальныя „собранія“, сперва разъ въ недѣлю, потомъ два раза въ мѣсяцъ, затѣмъ разъ въ мѣсяцъ — чѣмъ дальше, тѣмъ рѣже. Первое такое собраніе состоялось 8 іюня 1748 года, и засѣдавшіе въ немъ названы въ протоколѣ членами Академіи Художествъ. На этихъ собраніяхъ разсматривался, между прочимъ, проектъ изданія руководства по перспективѣ. Было ли издано такое руководство, или нѣтъ, намъ не извѣстно, но, во всякомъ случаѣ, эта часть получила значительное развитіе, что̀ мы можемъ видѣть въ работахъ такого художника, какъ Левицкій, бывшій ученикомъ Валеріани, и особенно въ панорамахъ береговъ Невы и видахъ отдѣльныхъ зданій Петербурга, исполненныхъ подъ наблюденіемъ Валеріани, ученикомъ его М. И. Махаевымъ и потомъ изданнымъ, въ 1753 г.

Къ концу того же 1748 года пріобрѣтены были Академіею гипсовыя статуи. Это послѣднее обстоятельство, такъ же какъ и заботы объ изданіи руководства къ перспективѣ, ясно свидѣтельствуютъ о желаніи членовъ Академіи дать средства учащимся изучать искусство болѣе раціональнымъ способомъ.

Вообще въ царствованіе императрицы Елизаветы Петровны замѣчается нѣкоторое оживленіе въ художественной жизни. Любившая свою національность и, въ то же время, жаждавшая роскоши и блеска, дочь Петра Великаго выступила въ борьбу противъ нѣмецкаго вліянія, которое такъ сильно укрѣпилось со временъ Петра. Но, изгнавши нѣмецкое вліяніе, мы вскорѣ, въ той же мѣрѣ, подпали подъ французское. Тогда на Невѣ уко-

рѣнились французскіе нравы и языкъ, и Версаль во всемъ служилъ образцомъ для Петербурга. Потребность въ роскоши, комфортѣ и въ удовольствіяхъ возрастала съ каждымъ годомъ и овладѣла всѣмъ высшимъ обществомъ. Петербургъ украсился тогда многими роскошными зданіями; дворцы наполнились картинами и другими произведеніями искусства. Русскіе художники, и по малочисленности и по слабости силъ, не могли удовлетворить такимъ требованіямъ, и снова начался вызовъ иностранныхъ художниковъ.

Кромѣ портретнаго живописца, графа Ротари, писавшаго также и историческія и аллегорическія картины, вызваны были въ Россію плафонный живописецъ Фонтебассо, портретный живописецъ Георгъ Гроотъ и братъ его Іоганнъ, извѣстный живописецъ животныхъ Джузеппе, Джеромо Бони и многіе другіе. Во главѣ скульпторовъ попрежнему оставался графъ Растрелли Старшій.

Въ это же царствованіе получилъ большое вліяніе выдающійся изъ своей среды, и умомъ, и образованіемъ, и горячею преданностью своему отечеству, Иванъ Ивановичъ Шуваловъ, которому рокъ судилъ вызвать, наконецъ, къ жизни настоящую Академію Художествъ, о чемъ мы будемъ говорить ниже, теперь же перейдемъ къ разсмотрѣнію состоянія, за это время, каждой отдѣльной отрасли искусства.

II.

Архитектурная дѣятельность петровскаго времени, главнымъ образомъ, естественно, должна была сосредоточиться на любимомъ дѣтищѣ великаго императора, на вновь созидаемомъ Петербургѣ, и поэтому съ него именно и мы должны начать свой обзоръ движенія архитектуры той эпохи.

Быстрая застройка новаго города всего болѣе занимала Петра I, и онъ, издавая постановленіе за постановленіемъ для исполненія задуманнаго, старался найти такого техника-строителя, который былъ бы способенъ исполнить его намѣренія.

Въ 1713 году нанятъ былъ въ Берлинѣ, въ качествѣ главнаго распорядителя строительныхъ работъ въ Петербургѣ, со званіемъ оберъ-бау-директора, знаменитый строитель Берлинскаго королевскаго дворца, Шлитеръ (Schlüter), но онъ умеръ

дорогою. Въ слѣдующемъ году былъ найденъ другой художникъ-строитель, Георгій Матарнови, который, по пріѣздѣ своемъ, составилъ проекты государевыхъ зимняго и лѣтняго дворцовъ.

Между тѣмъ, говоритъ въ своей „Исторіи Петербурга“ П. Н. Петровъ, „въ головѣ царя уже выяснилась великая задача Петербурга, какъ порта, съ которымъ, въ отношеніи выгодности внутреннихъ сплавныхъ сообщеній по рѣкамъ, не сравнится ни одинъ



Рис. 2. Петербургъ при Петрѣ Великомъ. Съ гравюры Зубова.

приморскій пунктъ въ Европѣ. Доставить своему созданію первенство по отпуску и привозу товаровъ Балтійскимъ моремъ сдѣлалось господствующею мыслью въ ряду предположеній Петра I, и подобіе Амстердама, или Венеціи на Васильевскомъ Острову стояло на очереди первою мѣрою облегченія доступа къ Невской столицѣ съ моря. Превосходный проектъ Петербурга въ этомъ родѣ составленъ былъ здѣсь новымъ художникомъ, нанятымъ въ царскую службу въ Парижѣ и превосходившимъ знаніями и талантомъ всѣхъ предшественниковъ и преемниковъ. Это былъ Жанъ-Батистъ-Александръ Леблонъ (Leblond), пользовавшійся и на родинѣ своей, во Франціи, извѣстностью между собратіями по профессіи“.

Въ 1715 году, по порученію государя, коммисаръ нашего адми-

ралтейства въ Парижѣ, Кононъ Никитичъ Зотовъ, пригласилъ Леблона на русскую службу, на пять лѣтъ, съ очень большимъ, по тогдашнему времени, жалованьемъ, въ размѣрѣ пяти тысячъ рублей въ годъ, при казенной квартирѣ, экипажѣ и прислугѣ. Ему же было предоставлено право нанимать всѣхъ необходимыхъ для дѣла техниковъ и механиковъ.

Зотовъ привезъ Леблона въ Пирмонтъ, гдѣ въ это время находился Петръ. Государь провелъ въ бесѣдахъ съ художникомъ три дня и послѣ того писалъ Меньшикову: „Леблона примите пріятно и по его контракту довольствуйте, ибо сеіі мастеръ изъ лучшихъ и прямою диковинкою есть, какъ я въ короткое время могъ разсмотрѣть; къ тому же не лѣнивъ, добрый и умный человѣкъ; также кредитъ имѣетъ великой въ мастеровыхъ во Франціи, и кого надобно чрезъ него достать можемъ. И для того объявить всѣмъ архитекторамъ, чтобъ всѣ дѣла, которыя вновь начинать будутъ, чтобы безъ его подписи на чертежахъ не строили, также старое, что̀ можно еще, исправить“. Ему было присвоено званіе генералъ-архитектора и главенство надъ всѣми прочими архитекторами.

Но, не смотря на только что приведенное нами письмо государя, Меньшиковъ принялъ новаго архитектора крайне-недружелюбно и все время вездѣ ему противодѣйствовалъ, доходя до того, что не давалъ ему рабочихъ, не платилъ денегъ и строилъ дома противъ его плана.

Леблонъ представилъ Петру грандіознѣйшій проектъ города на Васильевскомъ островѣ, вполнѣ отвѣчавшій планамъ самого царя. Онъ хотѣлъ прорѣзать весь островъ каналами; при помощи земли, вынутой изъ этихъ каналовъ, сильно возвысить и осушить почву подъ домами; публичныя зданія построить на площадяхъ; каждый небольшой участокъ, образовавшійся каналами, украсить церковью, а въ центрѣ соединенія всѣхъ каналовъ, на особомъ островкѣ, построить дворецъ государя и окружить его прекраснымъ садомъ; вокругъ дворца должны были размѣститься дворцы приближенныхъ къ государю особъ и зданія судебныхъ учрежденій. Для того, чтобы городъ имѣлъ болѣе здоровый воздухъ, предположено было окружить его садами, а два сада устроить внутри города; на площадяхъ же помѣстить фонтаны.

Но князь Меньшиковъ, старавшійся, какъ мы сказали, всюду препятствовать успѣху Леблона, нарочно поторопился прорыть

несравненно меньшіе каналы и застроить ихъ поскорѣе по берегамъ, чтобы сдѣлать уже невозможною всякую поправку. Государь, по возвращеніи своемъ, остался этимъ крайне недоволенъ, но было поздно—исправленіе требовало такихъ крупныхъ издержекъ, на которыя бережливый Петръ не могъ рѣшиться.

Леблонъ оказалъ большія услуги нашему строительному дѣлу. Благодаря ему учреждена была въ Петербургѣ Канцелярія строеній, единственное, въ XVIII-омъ вѣкѣ, административное мѣсто по строительной части, которое заключало въ себѣ цѣлое министерство общественныхъ работъ. Сформированная княземъ Алексѣемъ Михайловичемъ Черкасскимъ, Канцелярія Строеній развилась очень широко къ концу царствованія Петра Великаго. Она составила центральное административно-техническое управленіе, впослѣдствіи образовавшееся въ главное управленіе путей сообщенія и публичныхъ зданій. Съ 1709 года, при ней образовалась техническая команда, составившая баталіонъ строеній, преобразованный, при Екатеринѣ II, въ дорожно-строительныя роты. Канцелярія Строеній завѣдывала всякаго рода техниками, начиная съ архитекторовъ и кончая каменоломщиками и кирпично-черепичными мастерами. Въ случаѣ построекъ, производящихся другими архитекторами, эти послѣдніе должны были предварительно представлять свои проекты и смѣты на повѣрку архитекторамъ Канцеляріи Строеній. Со временемъ, Канцелярія до-нельзя развила бумажную формалистику, только тормазившую дѣло, такъ что дошло до того, что, несмотря на непремѣнное желаніе императрицы Елизаветы Петровны переѣхать въ Зимній дворецъ къ осени 1761 года, дворецъ полтора года стоялъ неотдѣланнымъ. Но въ началѣ, учрежденіе это принесло не мало пользы, особенно тѣмъ, что при ней учреждена была первая наша архитектурная школа, гдѣ образовался и М. Г. Земцовъ, о которомъ мы будемъ имѣть случай говорить далѣе, и который, потомъ, былъ тамъ и преподавателемъ, вмѣстѣ съ помощникомъ Леблона, французомъ Лепинасомъ.

На мѣстѣ, гдѣ теперь находится Сенатъ, Леблонъ построилъ цѣлый рядъ домовъ, получившихъ прозваніе „Княжескихъ мазанокъ", гдѣ были помѣщены выписанные изъ Франціи разные техники. Въ этихъ домахъ Леблонъ устроилъ для русскихъ первую школу лѣпки и художественной рѣзьбы изъ дуба, подъ руководствомъ француза Мишеля.

Умеръ Леблонъ въ 1719 году и былъ похороненъ съ большою торжественностью; за гробомъ его шли всѣ его враги, отъ которыхъ при жизни онъ терпѣлъ всевозможныя притѣсненія.

Еще за два года до смерти Леблона, былъ выписанъ архитекторъ Георгій Іоаннъ Матарнови, по проекту котораго, въ 1717 году, начали строить кирпичный храмъ во имя св. Исаакія Далматскаго, съ однимъ куполомъ и высокою колокольнею, оканчивающеюся шпицемъ, обитымъ оловянными листами (рис. 3).

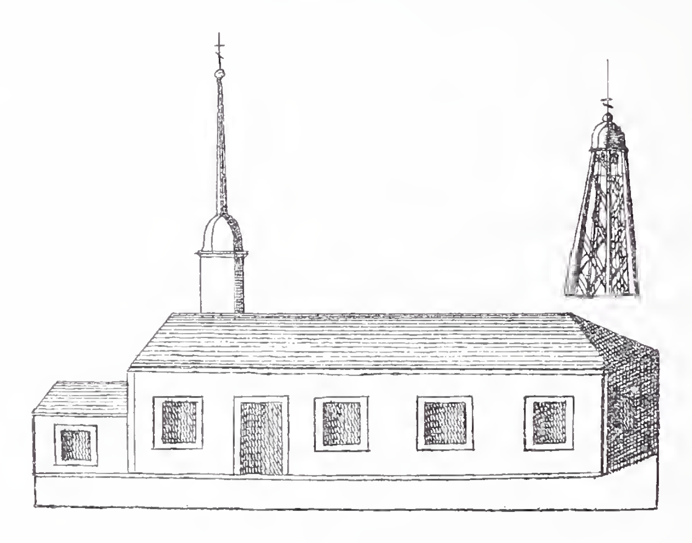


Рис. 3. Матарнови. Ц. Св. Исаакія Далматскаго.

Кромѣ Исаакіевскаго собора, онъ же завѣдывалъ и всѣми дворцовыми и садовыми постройками. Въ 1718 году, еще подъ управленіемъ Леблона, онъ началъ отдѣлку внутреннихъ комнатъ Зимняго дворца, заложеннаго въ 1716 году. „Въ 1718 году, говоритъ П. Н. Петровъ, оконченъ былъ дворцовый фасадъ съ балкономъ и выходившими на него тремя дверями-окнами на Неву. Въ Лѣтнемъ саду надъ гротомъ уже готовъ былъ куполъ съ стекляннымъ фонаремъ, а въ Лѣтнемъ дворцѣ (на мѣстѣ Инженернаго замка), поставлены были уже печи и навѣшивались двери. Фасадъ дворца на Неву украшенъ былъ разноцвѣтными вызолоченными деревянными кронштейнами, подъ балкономъ и сверхъ второго этажа, по пилястрамъ, поддерживающимъ выступъ верхняго фриза и карниза. Рѣзьба уже выполнялась по его рисункамъ и шаблонамъ въ 1718 году, а къ концу 1719 года готовы были птичникъ въ Лѣтнемъ саду и бесѣдка-

галлерея въ еловой рощѣ, у въѣзда отъ Царицына луга на Петербургскій мостъ.

Птичникъ былъ еще нарисованъ Леблономъ и представлялъ необыкновенно красивую архитектурную игрушку, самой затѣйливой конструкціи, въ формѣ индо-китайской пагоды: въ планѣ представляя осьмиугольную звѣзду, почти сплошь покрытую рѣзнымъ орнаментомъ при волнистомъ профилеваніи граней и обломовъ, то отлогихъ, то извивающихся, и крѣпко связанныхъ верхнимъ поясомъ, непосредственно подъ откосомъ крыши, увѣнчанной золоченымъ флюгеромъ въ видѣ дракона.

Вокругъ пруда въ Лѣтнемъ саду устроены были тоже легкія галлереи, гдѣ лѣтомъ, въ послѣдніе годы Петрова царствованія, собирались по воскресеньямъ люди всѣхъ привиллегированныхъ классовъ, и куда впускался всякій народъ, въ приличномъ костюмѣ.

Галлереи эти устроены были изъ 123-хъ столбовъ, на пьедесталахъ, разставленныхъ одинъ отъ другого на двадцати футахъ и связанныхъ между собою столярными филенгами съ рѣзными узорами. Надъ колоннами же положенъ былъ общій архитравъ съ карнизомъ и покрытіемъ. Галлереи въ цвѣточномъ саду, подлѣ птичника, были составлены изъ овальныхъ кружалъ на столбахъ, тоже поддерживавшихъ купольную крышу."

Матарнови пережилъ Леблона всего десятью мѣсяцами и умеръ въ декабрѣ 1719 года. Послѣ него достраивать дворцы пришлось Андрею (Доминико) Трезини и Николо Микетти, производителемъ же работъ у нихъ былъ отличный и находчивый мастеръ, голландецъ, Германъ фанъ-Болесъ, выполнившій Петропавловскій шпицъ, а потомъ строившій деревянную Троицкую церковь, перенесенную, при Елизаветѣ, отъ Лѣтняго дворца на Петербургскую сторону. Гротъ же въ Лѣтнемъ саду отданъ былъ доканчивать архитектору Браунштейну, достроившему потомъ Петергофскій дворецъ и Кронштадтскія сооруженія.

Изъ русскихъ зодчихъ того времени болѣе другихъ выдался Михаилъ Григорьевичъ Земцовъ. Онъ родился въ Москвѣ, въ 1688 году. „Школьное образованіе, говоритъ біографъ его П. Н. Петровъ, получилъ онъ, можетъ быть, по тому времени и хорошее, но, во всякомъ случаѣ, недостаточное и въ возрастѣ четырнадцати лѣтъ принужденъ былъ уже работать. Но прошло лишь

два-три года, и изъ ученика онъ становится исполнителемъ, надзоръ за которымъ его патрона чаще всего ограничивался указаніемъ только того, что̀ нужно сдѣлать, а за средствами къ исполненію указаннаго Земцову приходилось обращаться исключительно къ пособію своего дѣятельнаго ума. Самостоятельнымъ строителемъ онъ дѣлается только черезъ двадцать лѣтъ, въ послѣдні ... Іетра (1724), замѣченный послѣднимъ“.

Г ... лѣтъ отъ роду въ помощники къ упомина ... ктору Трезини, Земцовъ проработалъ у ... ье шестнадцати лѣтъ. Въ это время онъ пріобрѣлъ такой ... къ въ архитектурныхъ работахъ, что, подъ конецъ, исполнялъ всѣ работы вполнѣ самостоятельно, такъ что Трезини почти не вступался въ нихъ.

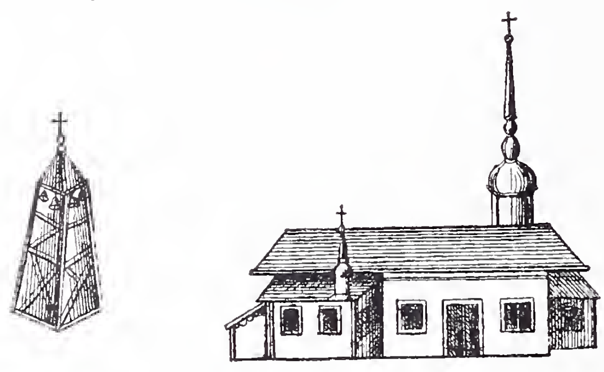


Рис. 4. Земцовъ М. Г. Церковь св. Симеона Богопріимца.

Петръ Великій, въ послѣдній годъ своего царствованія, далъ ему званіе архитектора. Можно сказать, что, начиная съ 1725 года, не было почти ни одной постройки въ Петербургѣ, въ которой, прямо или косвенно, не участвовалъ бы Земцовъ.

Изъ множества построекъ его наиболѣе замѣчательна церковь Симеона Богопріимца и Анны Пророчицы (рис. 4). „Для насъ, послѣ ея перестройки, замѣчаетъ вышеприведенный біографъ нашего зодчаго, когда дерево замѣнили каменной кладкой и куполъ перестроили, этотъ храмъ не можетъ представлять особеннаго интереса; но нужно замѣтить, что онъ былъ первымъ зданіемъ въ Петербургѣ въ этомъ родѣ, при проектированіи котораго строитель отступилъ отъ бывшаго передъ этимъ господствующимъ стиля протестантскихъ кирокъ..., съ высокими шпицами и маленькими фонариками, вмѣсто купола. Въ проектѣ церкви Симеона мы видимъ у Земцова, напротивъ, довольно значительный размѣръ

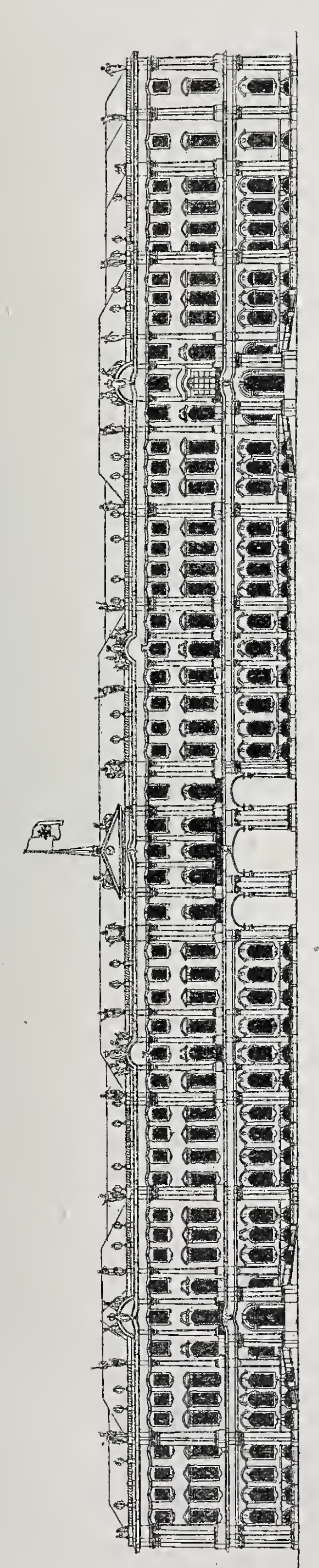


Рис. 5. Растрелли. Зимній дворецъ. Фасадъ со стороны площади.

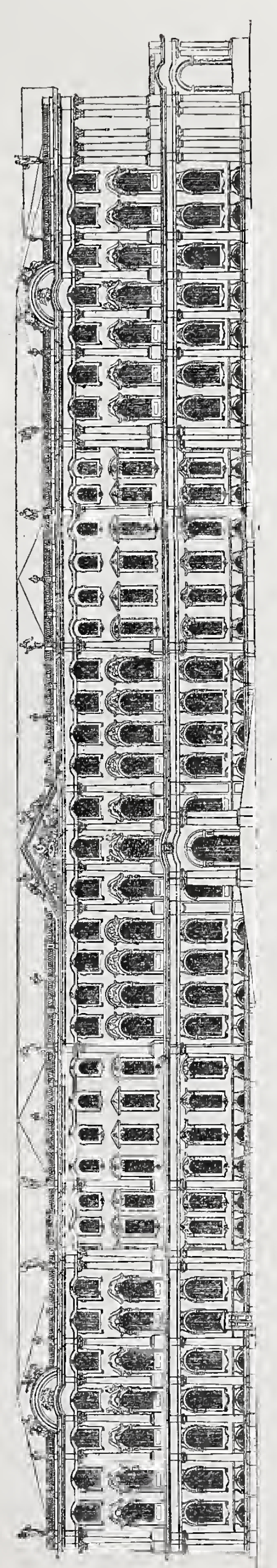


Рис. 6. Растрелли. Зимній дворецъ. Фасадъ со стороны Адмиралтейства.

главнаго купола, увеличеннаго даже, пожалуй, на счетъ размѣровъ колокольни. Колокольня Симеоновская, по времени, была очень изящна и вовсе не такъ безобразна и груба, какъ шпицы, дѣлавшіеся въ царствованіе Петра I, отъ которыхъ другіе строители не смѣли отступить. Отступленіемъ отъ него явилась въ первый разъ церковь Симеона."

Церковь Рождества Богородицы носитъ тотъ же самый характеръ и отличается развѣ только величиною купола и большими размѣрами колокольни.

Умеръ Земцовъ въ 1743 году, оставивъ послѣ себя цѣлую школу учениковъ, обязанныхъ ему своимъ образованіемъ.

Другой русскій архитекторъ, Петръ Михайловичъ Еропкинъ, принадлежалъ къ старинному роду, былъ отправленъ Петромъ I, въ 1717 году, пенсіонеромъ въ Италію и былъ очень развитымъ и знающимъ свое дѣло зодчимъ. Такъ, въ письмѣ саксонскаго посланника при Петербургскомъ дворѣ того времени, Зума къ графу Брюлю, мы читаемъ о немъ такой отзывъ: „Еропкинъ, архитекторъ департамента строительныхъ дѣлъ — человѣкъ, какъ говорятъ, умный и способный, принадлежащій къ одному изъ знатнѣйшихъ домовъ Россіи и потомокъ государей".

Умеръ онъ на плахѣ, 27 мая 1740 года, будучи замѣшанъ въ дѣлѣ кабинетъ-министра А. П. Волынскаго. Къ сожалѣнію, вся дѣятельность его, очень энергичная, ограничилась трудами по Коммиссіи Строеній, самостоятельныхъ же художественныхъ построекъ его намъ никакихъ неизвѣстно.

Совсѣмъ другое должно сказать про современника его графа Барталомео-Франческо Растрелли младшаго.

Впервые онъ выступилъ на архитектурное поприще при императрицѣ Аннѣ Ивановнѣ, только что вернувшись изъ-за-границы, куда онъ ѣздилъ для своего художественнаго образованія. Молодой, талантливый зодчій сразу выказалъ себя на крупномъ предпріятіи, представивъ императрицѣ проектъ сооруженія Зимняго дворца, который былъ милостиво принятъ (рис. 5 и 6).

Графъ Растрелли работалъ очень много и оставилъ послѣ себя множество великолѣпныхъ построекъ, въ стилѣ Людовика XV, изъ которыхъ, кромѣ Зимняго дворца, особенно выдаются: дворецъ въ Царскомъ Селѣ, Смольный монастырь (рис. 7), дома графа Строгонова и графа Шереметева и соборъ Андрея Первозваннаго, въ Кіевѣ.

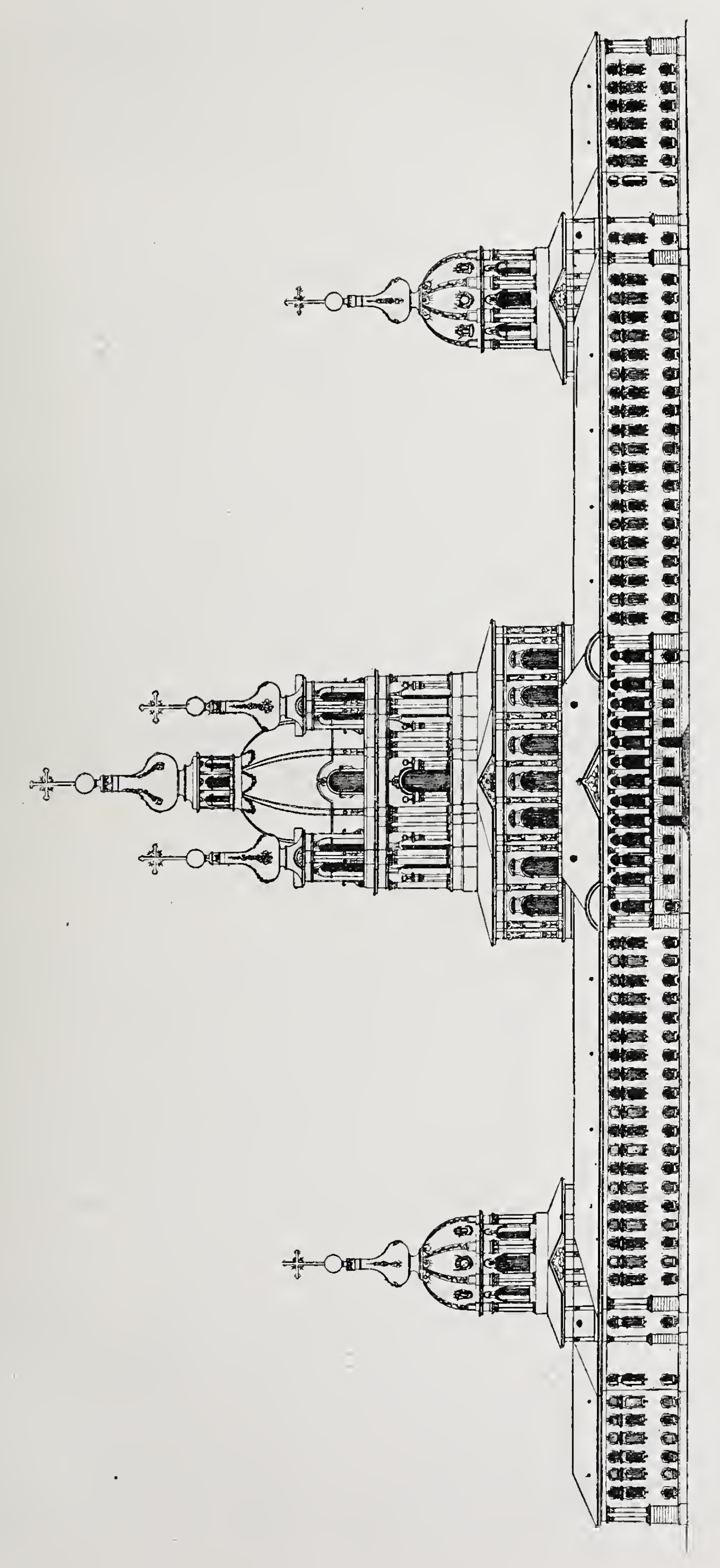


Рис. 7. Растрелли. Смольный монастырь. Фасадъ.

Вполнѣ подъ его вліяніемъ работалъ и нашъ русскій архитекторъ временъ императрицы Елизаветы Петровны, его помощникъ, Савва Ивановичъ Чевакинскій, построившій церковь Николы Морского, съ грандіозной колокольней.

Бросая теперь общій взглядъ на архитектуру этого времени, мы видимъ, что съ перенесеніемъ государственнаго центра въ Петербургъ, разомъ прекращается тотъ ходъ развитія самобытнаго русскаго зодчества, которое шло такими быстрыми шагами въ предшествующую эпоху, и наше отечество снова поступаетъ въ ученики къ иностранцамъ, и въ ученики не менѣе раболѣпные, чѣмъ это было въ первые времена по принятіи христіанства. Какъ тогда всѣ главнѣйшіе памятники создавались или византійцами, или подражавшими имъ русскими учениками, точно такъ же и теперь они строились голландцами, швейцарцами, нѣмцами, французами, а если попадались и въ русскія руки, то не иначе, какъ ученикамъ тѣхъ же иноземцевъ, не смѣвшимъ внести въ нихъ ничего своего, а только рабски копировавшимъ работы своихъ учителей, казавшіяся имъ недостижимыми идеалами. Исключенія были самыя рѣдкія, и то незначительныя.

Поэтому неудивительно, что въ Петровское время всѣ постройки исполнялись въ неуклюжемъ нѣмецко-голландскомъ стилѣ. Церкви, обыкновенно, представляли въ планѣ удлиненный прямоугольникъ, а надъ нимъ возвышалась однообразная четыреугольная башня, заканчивающаяся шпицемъ. Шпицъ этотъ, четверогранный, съ выемками до половины высоты, сдѣлался излюбленнымъ мотивомъ того времени, и распространился очень широко. Мы видимъ множество современныхъ церквей въ Москвѣ, и даже деревянныхъ церквей центральной Россіи украшенныхъ этимъ же шпицемъ. Повидимому, главною красотой церкви, въ то время, считался высокій шпицъ, и все вниманіе строителей устремлялось, главнымъ образомъ, на то, чтобы достичь возможно большей его высоты. Затѣмъ, съ преобладаніемъ въ нашемъ высшемъ обществѣ французскихъ вкусовъ надъ нѣмецко-голландскими, этотъ стиль постепенно сталъ вытѣсняться французскимъ стилемъ эпохи Людовика XV, въ которомъ строили не только призванные въ Россію французы, но и наши собственные русскіе зодчіе.

Но, при всемъ этомъ, мы настойчиво будемъ напоминать на-

шимъ читателямъ, что общая нить въ историческомъ ходѣ нашего искусства нисколько не была разорвана Петромъ Великимъ, какъ это многіе утверждаютъ. Если мы оглянемся назадъ, то увидимъ, что главное проявленіе русской самобытности въ зодчествѣ сказалось въ половинѣ XVI и въ первой половинѣ XVII вѣка, когда были примѣнены къ каменной архитектурѣ наши деревянные мотивы. Послѣ же, особенно во второй половинѣ XVII-го вѣка замѣчается все болѣе и болѣе усиливающееся вліяніе западное, которое еще до Петра уже сильно вытѣсняетъ древній типъ, и онъ, вмѣсто прежней смѣси византійскаго стиля съ русскимъ, становится смѣсью западно-византійско-русскою. Послѣ этого, стоило сдѣлать еще одинъ только шагъ, чтобы сдѣлать какъ разъ то, что̀ произвели реформы Петра. Уже до него наши художники отдавали, какъ мы видѣли, явное предпочтеніе западному передъ своимъ, но все еще не рѣшались порвать съ традиціями и, подражая западнымъ произведеніямъ, въ то же время старались сохранить общій характеръ старины. Теперь они сдѣлали только одинъ шагъ и, не боясь порвать съ традиціями, вздумали перенести къ себѣ западное искусство, а при этомъ неминуемо должны были прежде изучить его, т. е. снова сдѣлаться учениками чужеземцевъ.

III.

Что̀ касается до скульптуры, то здѣсь, за все время до основанія Академіи Художествъ, подвизались почти одни только иностранцы. Таковы были Конрадъ Оснеръ и его сынъ, Гейнрихъ Эгельгресеръ и Филипъ Шпекле. Образцомъ работы одного изъ Оснеровъ можетъ служить рельефъ на воротахъ Петропавловской крѣпости, со стороны моста, изображающій „Апостола Петра, низвергающаго силою своей молитвы Симона волхва“. Работы Эгельгресера были фронтонныя фигуры на зданіи второго Зимняго дворца, по фасаду съ Невы. Шпекле отлилъ, между прочимъ, первую статую Сампсона для петергофскаго фонтана.

Изъ русскихъ по этой отрасли искусства не выдалось почти никого, и за весь періодъ до открытія Академіи Художествъ мы встрѣчаемъ только три русскихъ имени. Одинъ изъ нихъ, ученикъ Шпекле, Алексѣй Ивановичъ Куломзинъ; онъ родился

въ 1704 году и славился своимъ искусствомъ во времена Анны Ивановны и Елизаветы Петровны. Другой, тоже ученикъ Шпекле, Алексѣй Исаевъ, былъ однимъ годомъ моложе Куломзина. Третій былъ Семенъ Максимовичъ Воиновъ, самоучка изъ псаломщиковъ Петропавловскаго собора.

По словамъ П. Н. Петрова, онъ пристрастился къ скульптурѣ и занимался ею съ успѣхомъ, научившись рисовать и лѣпить съ натуры безъ помощи наставника. Познакомившись, также самоучкою, съ механикою, онъ самъ дѣлалъ для себя всякіе инструменты и механическія приспособленія и вскорѣ сталъ извѣстенъ внѣ круга своихъ товарищей, невольно оказывавшихъ уваженіе необыкновеннымъ способностямъ и предпріимчивости этого человѣка, выросшаго въ невѣжественной средѣ. Въ 1725 году, когда начальство Петергофскаго дворца и садовъ вызывало желающихъ принять на себя отливку изъ собственной мѣди и другихъ матеріаловъ „четырехъ утокъ, да собачки-фаворитки,“ Воиновъ явился и принялъ заказъ. Выполненіе имъ этой работы похулить не могли, но, при пріемѣ отъ него отлитыхъ вещей, потребовали возврата модели „собачки“. Воиновъ почему-то не хотѣлъ, или не могъ ее представить, и былъ за то арестованъ. Вѣроятно, это дошло до высшаго начальства, и Воиновъ, въ 1726 году, по освобожденіи изъ подъ ареста, принятъ былъ на службу въ Контору Строеній. Здѣсь ему спеціально поручили исполнить „тріумфальную колонну“ въ честь Петра I, по рисунку графа Растрелли.

Время, когда Воиновъ началъ заниматься скульптурою, совпадаетъ съ прибытіемъ въ Россію изъ Франціи художественныхъ техниковъ разныхъ спеціальностей. Среди нихъ наиболѣе выдавался упоминавшійся уже нами графъ Карло Бартоломмео де-Растрелли.

Такъ незначительно было положеніе скульптуры того времени, не смотря на то, что, какъ мы видѣли, Петръ I любилъ искусство, и даже самъ занимался рѣзьбою изъ кости. Впрочемъ, эта именно отрасль имѣла нѣсколько лучшую судьбу.

Петръ выписалъ въ Петербургъ извѣстнаго токаря и рѣзчика изъ кости Люка, или Люйка.

„Изобиліе костянаго матеріала на Бѣломъ морѣ, какъ справедливо замѣчаетъ Д. В. Григоровичъ, а вѣроятно и видѣнныя императоромъ туземныя работы внушили ему мысль поддержать

архангельскихъ рѣзчиковъ, возбудить самое производство, дать ему больше объема. Къ сожалѣнію, прибавляетъ почтенный авторъ, вкусъ и то, чтó называется стилемъ, къ какой бы національности послѣдній ни относился, находились тогда въ общемъ упадкѣ; орнаментъ Возрожденія, переходя изъ одной страны въ другую и, при этомъ, всякій разъ болѣе или менѣе видоизмѣняясь въ рукахъ мѣстныхъ художниковъ, утратилъ, подъ конецъ, тонкій изящный характеръ, отличавшій его въ эпоху процвѣтанія искусства. Хотя главной основой орнамента оставался все-таки развивающійся акантовый листъ, однако въ цѣломъ онъ превратился во что-то тяжелое, усложненное изобиліемъ гирляндъ изъ плодовъ, нишей и колоннъ, ломаныхъ архитектурныхъ линій. Его можно было бы назвать типомъ орнамента XVII-го столѣтія; онъ покрываетъ стѣны зданій, украшаетъ предметы меблировки, служитъ главнымъ элементомъ для иллюстрацій церковныхъ и гражданскихъ книгъ, которыя, въ теченіе XVII столѣтія, печатались въ Голландіи, Германіи, преимущественно же въ Данцигѣ.

Благодаря частымъ сношеніямъ при Петрѣ I между Петербургомъ и Архангельскомъ, книги такого рода, проникая въ Поморье, служили, по всей вѣроятности, мѣстнымъ рѣзчикамъ рисовальными образцами. По крайней мѣрѣ, до императрицы Елизаветы Петровны, въ поморскихъ предметахъ изъ кости явно господствуетъ голландскій и сѣверо-германскій характеръ орнамента. Самыя формы предметовъ вполнѣ отвѣчаютъ орнаменту и такъ же тяжеловѣсны.

Къ этому времени надо отнести появленіе деревянныхъ ларцевъ и шкапчиковъ для домашняго назначенія; они, обыкновенно, обкладывались въ клѣтку костяными пластинками натуральнаго цвѣта и окрашенными въ зеленую краску; въ промежуткахъ помѣщались мелкіе, также костяные, рельефы, медальоны, фризы, показывающіе иногда опытную, смѣлую руку.

При Елизаветѣ Петровнѣ и Екатеринѣ II, внѣшній видъ предметовъ архангельской работы пріобрѣтаетъ легкость, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, размѣры самыхъ предметовъ увеличиваются; появляются письменныя бюро, несессеры, шкатулки, рамы для зеркалъ, туалетныя принадлежности всякаго рода. Но тогда, одинъ за другимъ, господствовали вкусы рококо и Людовика XVI; каждый изъ нихъ,—одинъ по своеобразной причудливости формъ, не поддающейся никакому закону, кромѣ личной фантазіи,—дру-

гой, при сухости и мелочности, въ связи съ тонкостью, требовали, при исполненіи, превосходныхъ моделей, или личнаго дарованія. Рисунки и модели доставлялись теперь архангельскимъ рѣзчикамъ не по инициативѣ правительствъ, какъ было при Петрѣ I, а путемъ торговли, или случайно; приходя изъ третьихъ рукъ и притомъ безъ всякаго выбора, они появлялись при повтореніи на произведеніяхъ чѣмъ-то совершенно безцвѣтнымъ, или извращеннымъ.

Существуютъ, однако-жъ, предметы времени императрицы Екатерины II съ прорѣзными орнаментами, подложенными фольгой, а также портреты-медальоны, исполненные съ такой замѣчательной тонкостью, которая свидѣтельствуетъ о большомъ успѣхѣ въ техническомъ отношеніи. Нѣтъ сомнѣнія, что при болѣе послѣдовательной, заботливой поддержкѣ такого производства, при постоянной посылкѣ хорошихъ моделей и рисунковъ, архангельское рѣзное дѣло легко было бы привести къ весьма интереснымъ результатамъ“.

IV.

Изъ живописцевъ, отправленныхъ Петромъ Великимъ пенсіонерами за-границу, вышли, конечно, художники неравнаго достоинства. Изо всѣхъ, изъ нихъ наиболѣе выдались Андрей Матвѣевъ и Иванъ Никитинъ.

По прибытіи своемъ въ Голландію, въ свитѣ императрицы, Матвѣевъ отданъ былъ въ ученье къ знаменитому въ то время портретисту Карлу Мору (Karel de Moor), писавшему съ натуры портреты Петра I и Екатерины I. Въ послѣднее время своего пенсіонерства, по крайней мѣрѣ, въ 1725 г., Матвѣевъ жилъ въ Антверпенѣ и учился въ тамошней Академіи художествъ, въ которой ректоромъ тогда былъ ванъ-Схоръ (Van Schoor).

Къ Мору Матвѣевъ поступилъ, когда тому было уже за шестьдесятъ лѣтъ, но онъ не потерялъ еще ни силы кисти, ни гармоніи красокъ; въ это время онъ сильно подражалъ знаменитому Схалькену, манеру котораго напоминаютъ и нѣкоторыя работы нашего художника.

Что касается до Схора, то онъ, какъ сынъ антверпенскаго обойщика и ковроваго мастера, въ началѣ взялся за кисть лишь

для изготовленія оригиналовъ для обойной ѳабрики и уже потомъ, пристрастившись къ живописи, серьезно изучилъ анатомію и пріобрѣлъ правильный рисунокъ. Привычка писать оригиналы для ковровъ выработала ему широкій размахъ кисти, составлявшій его силу въ декоративной живописи. Произведенія его отличаются вкусомъ, легкостью ѳигуръ и пріятностью колорита. Эти качества отразились замѣтно и на произведеніяхъ Матвѣева, у котораго мы видимъ рѣдко встрѣчаемое у русскихъ художниковъ изящество композиціи, при умѣньи вводить въ нее, гдѣ слѣдуетъ, декоративные эѳѳекты, бывшіе тогда въ большой модѣ.

Когда, въ 1727 году, Матвѣевъ возвратился изъ-за границы, то его „знаніе и искусство" было велѣно освидѣтельствовать главному мастеру живописи по вѣдомству Канцеляріи Строеній, французскому живописцу Людовику Караваккy (Louis Caravacca). Тотъ задалъ ему сочинить эскизъ на тему: „Изведеніе апостола Петра изъ темницы", и по этому эскизу исполнить картину въ мастерской Каравакка. Объ этомъ произведеніи Каравакъ отозвался, что оно написано: „не худо", но что художникъ „имѣетъ больше силы въ краскахъ, нежели въ рисункахъ." Потомъ заставилъ написать: „персону съ натураля, которая пришлась сходна".

„На приговоръ о несовершенствѣ въ картинѣ рисунка, со стороны Каравакка, который самъ не отличался правильностью рисунка, замѣчаетъ біографъ нашего художника, П. Н. Петровъ, мы должны смотрѣть, какъ на неумѣстную придирчивость". „Если нашлась натура для портретной работы, говоритъ онъ далѣе, то почему не предоставилъ Каравакъ экзаменуемому возможности пользоваться также натурою при исполненіи картины по эскизу, имъ не забракованному? Не ясно ли, что это было сдѣлано съ цѣлью имѣть возможность найти какой-либо порокъ въ колористѣ, легко писавшемъ съ натуры? Самъ Каравакъ, какъ видно изъ его работъ, былъ колористъ далеко не важный, и за его портретами нельзя признать ни особыхъ достоинствъ, ни выразительности. Будучи слабымъ по части живописи портретовъ (что̀ не мѣшало ему занимать должность перваго историческаго и портретнаго живописца при дворѣ Анны Іоанновны), Каравакъ, однако, отозвался о Матвѣевѣ, что „въ персонахъ лутчи ево искуство, нежели въ исторіяхъ; и потому онъ, Матвѣевъ, угоденъ лутче другихъ россійскихъ живописцевъ быть въ службѣ

его императорскаго величества, понеже пишетъ какъ исторіи, такъ и персоны, и имѣетъ къ тому не малую охоту и прилежность.“ „Въ концѣ концовъ, заключаетъ, наконецъ, приводимый нами біографъ, аттестація Каравакка, при всемъ его нежеланіи сказать что́ либо лишнее, такое, что̀ по разсчетамъ могло бы оказаться невыгоднымъ для него самого, вышла, однако, такова, что лучшей и трудно было русскому человѣку желать въ то время отъ иностранца. У француза были свои причины быть сдержаннымъ въ приговорѣ о русскомъ живописцѣ. Главная изъ нихъ состояла, конечно, въ желаніи умалить его репутацію, ослабить его значеніе и чрезъ то отстранить возможность соперничества съ его стороны; съ другой стороны, то же самое чувство самосохраненія заставляло Каравакка и не хулить Матвѣева. Рѣзкій приговоръ могъ поднять ропотъ и обвиненіе въ пристрастіи; Матвѣева могли позвать ко двору и дать ему заказъ, при исполненіи котораго представился бы ему случай блистательно выказать свое искусство по части колорита и ловкость письма. Тогда само собою могло бы явиться сравненіе француза съ русскимъ, невыгодное для перваго, и Матвѣевъ получилъ бы перевѣсъ. Помѣстивъ же Матвѣева мастеромъ въ Канцелярію Строеній, съ отзывомъ о немъ, достаточно благопріятнымъ и убѣдительнымъ для тамошняго начальства, Каравакъ на неопредѣленное время отводилъ отъ себя грозу невыгоднаго сравненія. Онъ могъ, такимъ образомъ, даже оказывать устраняемому сопернику и нѣкоторое покровительство — начальственное, разумѣется. Это покровительство и выразилось, на самомъ дѣлѣ, въ ходатайствѣ передъ Сенатомъ о выдачѣ Матвѣеву „награжденія, противъ его братіи, выѣзжихъ изъ иностранныхъ государствъ.“

Вообще, нужно замѣтить, что Матвѣевъ отличался иностранцами отъ другихъ русскихъ художниковъ; они считали его какъ бы за своего собрата. Вѣроятно, главною причиною этого было одиннадцати-лѣтнее пребываніе его въ чужихъ краяхъ, сдѣлавшее его искреннимъ приверженцемъ Запада, и что онъ могъ свободно объясняться съ ними на ихъ языкахъ, безъ помощи переводчиковъ. Долгое пребываніе его въ Голландіи и во Фландріи, гдѣ художники никогда не чуждались науки и общества ученыхъ, сдѣлало изъ него пріятнаго и, по тому времени, образованнаго человѣка, а это, при мягкости его характера, доставило ему общую любовь.

Изъ работъ его до насъ дошли: картина „Аллегорическое представленіе живописи,“ находящаяся въ галлереѣ графа Строганова (рис. 8).



Рис. 8. Матвѣевъ А. Аллегорическое представленіе живописи.

Картина эта была прислана, въ 1725 году, самимъ художникомъ, бывшимъ въ это время еще за-границей, императрицѣ Екатеринѣ I и имѣетъ подпись: „тщаніемъ Андрея Матвѣева 1725 году;“ портретъ художника вмѣстѣ съ женою, подарен-

4*

ный Академіи Художествъ сыномъ его въ 1808 году, и неоконченный портретъ Анны Іоанновны, подаренный туда же дочерью художника. Кромѣ того, сохранился въ гравюрѣ портретъ Анны Іоанновны, съ видомъ Петропавловской крѣпости позади, написанный имъ въ 1732 году для Аничковскихъ Тріумфальныхъ воротъ, построенныхъ по случаю торжественнаго въѣзда ея въ Петербургъ послѣ коронованія. Наконецъ, его же кисти приписывается портретъ Петра I въ Эрмитажѣ, (рис. 1), двѣ картины бывшія въ музеѣ Свиньина и еще два портрета императрицы Анны Іоанновны.

Другой изъ упомянутыхъ нами живописцевъ, Иванъ Никитинъ, порученъ былъ Петромъ Великимъ поступившему тогда на русскую службу живописцу Таннауэру, когда же успѣхи его оправдали возлагавшіяся на него надежды, то государь послалъ его, вмѣстѣ съ его братомъ Романомъ, для окончательнаго художественнаго образованія въ Италію, поручивъ ихъ ѣхавшему туда, въ то время, послу, Петру Ивановичу Беклемишеву.

Петръ очень гордился, что у него былъ теперь свой русскій художникъ. Встрѣтившись съ посольствомъ въ Пруссіи, онъ писалъ къ императрицѣ въ Берлинъ 19 апрѣля 1716 года:

„Катеринушка, другъ мой, здравствуй! Попались мнѣ на встрѣчу Беклемишевъ и живописецъ Иванъ. И какъ они пріѣдутъ къ вамъ, то попроси короля, чтобы велѣлъ свою персону ему списать; такъ же и прочихъ, кого захочешь, дабы знали, что есть и изъ нашего народа добрые мастеры.“

Въ Римѣ Никитины работали три года подъ руководствомъ Томассо Реди, послѣ чего Романъ, повидимому, отправился въ Парижъ, откуда, въ концѣ 1720 года, или въ началѣ 1721 года, вернулся въ Петербургъ; Иванъ же вернулся нѣсколько раньше.

Несчастная судьба обоихъ братьевъ, вѣроятно, является одною изъ главныхъ причинъ того, что работъ ихъ дошло до насъ очень мало. Изъ портретовъ, писанныхъ Иваномъ Никитинымъ, сохранился портретъ Петра I „въ усопшемъ видѣ“ (рис. 9), на которомъ онъ изображенъ лежащимъ подъ бархатнымъ покровомъ и одѣтымъ въ сорочку; предварительный этюдъ къ этому портрету, къ сожалѣнію, сильно испорченный реставраціею, портреты Макарова, Черкасова, Румянцева и „Напольнаго гетмана“.

Біографъ его, П. Н. Петровъ, находитъ характерною чертою его работъ „густые колера съ красноватыми глубокими тѣнями“.

Роману Никитину приписывается только одинъ портретъ баронесы Вассы Строгановой, урожденной Новосильцевой, находящійся въ Академіи Художествъ.

Вообще въ это время положеніе нашихъ художниковъ было незавидно. Обществу очень мало были нужны какъ искусства, такъ и науки. Нашъ талантливый историкъ В. И. Ключевскій



Рис. 9. Никитинъ Ив. Портретъ Петра I въ усопшемъ видѣ.

прекрасно описываетъ состояніе тогдашней интеллигенціи. „Наѣхавъ, говоритъ онъ, въ эпоху великихъ преобразованій Петра, учиться преимущественно за-границей, молодежь возвращалась на родину въ самый разгаръ бироновщины. Эта пора рисуется нашему воображенію преимущественно какъ время чрезмѣрной жестокости, но, съ точки зрѣнія исторіи культуры, она представляется еще болѣе ужасною по тому невѣроятному легкомыслію и пріостанавливавшему всякое развитіе прекраснодушію милыхъ бѣздѣльниковъ, какіе господствовали въ обществѣ преемниковъ великаго монарха — обществѣ, которое платило большія деньги нѣмцу за то, что онъ „въ барабанъ билъ и на головѣ стоялъ,“ а когда вернувшійся на родину, послѣ заграничнаго ученья, молодой русскій дво-

рянинъ отказался нарядиться шутомъ и вымазаться сажей, то его на льду Невы раздѣли до нага, нарядили чертомъ и въ этомъ прохладномъ нарядѣ заставили стоять нѣсколько часовъ.“

„Вотъ, совершенно справедливо замѣчаетъ по этому поводу Е. М. Гаршинъ, та характеристика времени, которая обыкновенно не вносится въ исторію внѣшней и внутренней политики государства, тогда какъ въ ней-то именно и надо искать объясненія пришибленности русскаго творчества, сброшенной имъ съ себя только въ началѣ настоящаго столѣтія, въ блестящій періодъ расцвѣта русскаго романтизма, когда всѣ искусства въ Россіи пошли рука-объ-руку по пути развитія и самобытности.“

Продолжая обзоръ дѣятельности нашихъ живописцевъ, образовавшихся до учрежденія Академіи Художествъ, мы должны остановиться еще на нѣсколькихъ именахъ.

Алексѣй Петровичъ Антроповъ (род. въ 1716 г., ум. въ 1795 г.), ученикъ Андрея Матвѣева, М. А. Захарова, И. Я Вишнякова и Л. Каравакка, достигъ такихъ успѣховъ въ живописи, что лучшій изъ работавшихъ тогда у насъ итальянскихъ живописцевъ, графъ Ротари, далъ о немъ самый лестный отзывъ. Тридцати шести лѣтъ онъ былъ посланъ въ Кіевъ, для исполненія тамъ живописныхъ работъ въ отстраивавшемся, по проекту знаменитаго графа Растрелли, храмѣ св. Андрея Первозваннаго. Съ 1756 г. по 1761 г. Антроповъ находился преимущественно въ Москвѣ, гдѣ въ теченіе двухъ мѣсяцевъ исполнилъ два плафона, въ Головинскомъ дворцѣ. Въ это время графъ Шуваловъ задумалъ основать въ Москвѣ, при Университетѣ, Академію Художествъ и приглашалъ туда въ профессора Антропова. Но Академія была основана самостоятельно въ Петербургѣ, и, при назначеніи туда профессоровъ, Антроповъ былъ обойденъ; вмѣсто того, онъ былъ назначенъ живописцемъ Святѣйшаго Синода съ обязанностью наблюдать за иконописцами. Дома же, у себя, онъ устроилъ самостоятельную школу живописи, изъ которой вышелъ и затмившій потомъ своего учителя Д. Г. Левицкій. Во время коронаціи, Антропову поручено было, вмѣстѣ съ французскимъ художникомъ Де-Вейльи, приготовить коронаціонный альбомъ и составить рисунки разныхъ декорацій.

Изъ работъ его укажемъ на портретъ Теймураза, выгравированный Виноградовымъ, и на мужской портретъ, помѣчен-

ный 1776 г. и находящійся въ Третьяковской галлереѣ, въ Москвѣ.

Самымъ выдающимся русскимъ художникомъ этой эпохи былъ сейчасъ упомянутый нами Дмитрій Григорьевичъ Левицкій (род. въ 1735 г., ум. въ 1822 г.). Происходилъ онъ изъ дворянской малороссійской фамиліи Носъ, получившей только при его отцѣ въ прибавку фамилію Левицкихъ. Хотя и отецъ его, и дѣдъ, и многіе изъ родичей были священниками, но это нисколько не противорѣчитъ съ только-что сказаннымъ. Надо помнить, что, до начала XIX вѣка, духовнаго сословія, въ видѣ касты, въ Малороссіи не было. Всѣ казацкія дѣти учились въ бурсѣ и шли, по призванію, кто въ Сѣчь, а кто въ священники, браками роднились съ казацкою старшиною, и ничего похожаго на великорусское кастовое духовенство здѣсь не было.

Отецъ его, Григорій Кирилловичъ (1697—1769) получилъ образованіе въ Кіевской Духовной Академіи, хорошо зналъ русскій, польскій и древніе языки, занимался живописью, гравюрой и поэзіей и долго служилъ справщикомъ Кіево-Печерской Лавры и ревизоромъ церковной живописи.

Дмитрій Григорьевичъ Левицкій тоже окончилъ курсъ семинаріи и Духовной Академіи. „Еще учась въ Духовной Академіи, говоритъ внучатный племянникъ нашего художника, М. Г. Левицкій, такъ любезно доставившій намъ много важныхъ и неизвѣстныхъ до сихъ поръ матеріаловъ, касающихся его знаменитаго предка, за что́, пользуясь случаемъ, приносимъ ему еще разъ нашу душевную благодарность, Дмитрій Григорьевичъ много рисовалъ и помогалъ отцу въ составленіи рисунковъ для изданія Лаврской типографіи. Ему было семнадцать лѣтъ, когда, въ 1752 г., въ Кіевъ былъ посланъ художникъ А. П. Антроповъ, для исполненія живописныхъ работъ въ отстраиваемой, по проекту графа Растрелли, церкви св. Андрея Первозваннаго, и въ Кіевѣ онъ оставался до 1756 года. Левицкіе, отецъ и сынъ, были въ числѣ художниковъ, которымъ были поручены многія детальныя работы по украшенію храма. Антроповъ оцѣнилъ обоихъ. По его ходатайству, отца, въ 1754 г., послали ревизовать благолѣпіе храмовъ въ намѣстьяхъ Нахворощанскомъ, Царичанскомъ, Орлянскомъ и Маячскомъ и уничтожать иконы „неискусной рѣзьбы.“ Сыномъ же онъ рѣшилъ заняться особо и приложить всѣ старанія, чтобъ выдвинуть его впередъ и развить его

талантъ. Когда онъ основалъ свою школу, то въ числѣ первыхъ учениковъ призвалъ въ нее Дмитрія Левицкаго, котораго вызвалъ чуть что не на свой счетъ изъ Кіева. Учиться въ столь нелюбезной ему Академіи Антроповъ своему ученику не позволилъ. Ученикъ оправдалъ надежды учителя. Уже въ 1763 г., Д. Левицкій былъ извѣстенъ, какъ портретистъ, многимъ въ Петербургѣ. Многихъ, желающихъ имѣть свои портреты, А. Ант-



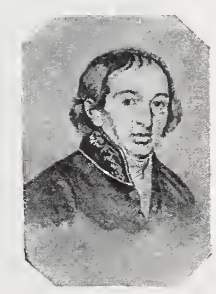
Рис. 10. Левицкій Д. Г. Портретъ его брата П. Г. Левицкаго.

роповъ направлялъ къ своему талантливому ученику. Люди понимающіе могли и тогда уже убѣдиться, насколько, по природному дарованію, ученикъ сталъ выше своего учителя. Тѣмъ не менѣе, видя недочеты въ своемъ художественномъ образованіи и понимая неудовлетворительность Антропова, какъ учителя, Дмитрій Григорьевичъ обратился къ профессорамъ Академіи и у двухъ изъ нихъ учился на дому. Это были Лагрене и Валеріани. Послѣдній, декораторъ и перспективистъ, былъ очень полезенъ для ученика, стремившагося портретамъ своимъ придать картинность и эффектъ, не пренебрегая малѣйшими аксессуарами.“

Блестящій талантъ нашего художника скоро обратилъ на себя всеобщее вниманіе, и, несмотря на присутствіе тогда въ Россіи та-

кихъ иностранныхъ портретистовъ, какъ Эриксенъ, Росленъ, Лампи, Ротари, Де-ла-Бартъ, Вуаль, Бамптонъ и другіе, сама императрица нерѣдко отдавала ему предпочтеніе передъ знаменитыми иностранцами, а за нею слѣдовала и вся русская знать. Благодаря этому, Левицкій увѣковѣчилъ своею кистью и сохранилъ для потомства черты почти всѣхъ своихъ выдающихся современниковъ. Его многочисленныя работы разсѣяны не только по общественнымъ галлереямъ и дворцамъ, но и во многихъ частныхъ домахъ нашей аристократіи находятся семейные портреты, писанные Левицкимъ.

Мало того, въ Женевѣ, въ музеѣ, по словамъ того же М. Г. Левицкаго, находится портретъ Дидро — „единственный, переданный писателемъ въ потомство, какъ единственный, удовлетворительный. Лагрене, также писавшій Дидро, былъ имъ обруганъ зло и несправедливо".


Рис. 11.
Левицкій Д. Г.

„Успѣху Левицкаго, вполнѣ справедливо замѣчаетъ біографъ его, В. П. Горленко, способствовали, въ значительной степени тѣ свойства его таланта, которые не всегда соединяются въ одномъ лицѣ: способность уловить поразительное сходство, быстрота исполненія, не утомлявшая позировавшихъ лицъ, терпѣніе и замѣчательное искусство, съ которыми онъ выполнялъ всѣ подробности затѣйливаго тогдашняго костюма. Большой спросъ на его работу не привелъ, однако, Левицкаго къ торопливой безхарактерности. Онъ весь отдался своему труду, относясь ко всякому заказу съ одинаковой добросовѣстностью".

Нѣкоторые художественные критики укоряли Левицкаго за вычурность и прибранность аксессуаровъ, за введеніе аллегорій въ портретъ. Но этотъ упрекъ никакъ не можетъ относиться ко всѣмъ его работамъ, а къ которымъ и относится, то тутъ мы видимъ лишь дань своему времени, съ которымъ художникъ не всегда можетъ идти въ разрѣзъ. Таковъ, дѣйствительно, напримѣръ, портретъ Екатерины II, такъ описанный самимъ художникомъ: „Средина картины представляетъ внутренность храма башни Правосудія, предъ которою, въ видѣ законодательницы, Ея Императорское Величество, сжигая на алтарѣ маковые цвѣты, жертвуетъ драгоцѣннымъ своимъ покоемъ для общаго покоя. Вмѣсто обыкновенной императорской короны, увѣнчана она лавровымъ вѣнцомъ,

украшающемъ гражданскую корону, возложенную на главу ея. Знаки ордена св. Владиміра изображаютъ отличность знаменитую, за понесенные для пользы отечества труды, коихъ лежащія у ногъ Законодательницы книги свидѣтельствуютъ истину. Побѣдоносный орелъ покоится на законахъ, и вооруженный перуномъ стражъ рачитъ о цѣлости оныхъ. Въ дали видно открытое море, и на развѣвающемся россійскомъ флагѣ изображенный на военномъ щитѣ Меркуріевъ жезлъ означаетъ защищенную торговлю".

Но нужно вспомнить, что картина эта, исполненная, при томъ, по мысли Н. А. Львова и по заказу князя А. А. Безбородки, такъ нравилась современникамъ, что внушила Державину его знаменитую оду „Видѣніе Мурзы", гдѣ мы видимъ точное описаніе этой картины:

„Видѣнье я узрѣлъ чудесно.
„Сошла со облаковъ жена,
„Сошла и жрицей очутилась,
„Или богиней предо мной.
„Одежда бѣлая струилась
„На ней серебряной волной.
„Градская на главѣ корона,
„Сіялъ при персяхъ поясъ златъ;
„Изъ черноогненна виссона,
„Подобный радугѣ нарядъ
„Съ плеча десного полосою
„Висѣлъ на лѣвую бедру.
„Простертой на алтарь рукою,
„На жертвенномъ она жару,
„Сжигая маки благовонны,
„Служила вышню божеству.
„Орелъ полунощный, огромный,
„Сопутникъ молній торжеству,
„Геройскій провозвѣстникъ славы,
„Сидя предъ ней на грудѣ книгъ,
„Священны блю ея уставы,
„Потухшій громъ въ когтяхъ своихъ
„И лавръ съ оливными вѣтвями
„Держалъ, какъ будто бы уснувъ"...

Землякъ художника, Богдановичъ, написалъ въ честь Левицкаго диффирамбъ:

„Левицкой! Начертавъ Россійско Божество,
„Которымъ седмь морей покоятся въ отрадѣ,

„Твоею кистью ты явилъ въ Петровомъ градѣ
„Безсмертныхъ красоту и смертныхъ торжество“...

Но зато незаказныя работы Левицкаго не имѣютъ въ себѣ ничего хотя сколько-нибудь разсчитаннаго на эффектъ: все въ нихъ необычайно просто и вполнѣ правдиво. Таковъ, напримѣръ, портретъ отца художника. „Лицо этого человѣка, по удачному выраженію В. П. Горленко, смотритъ на насъ живое изъ мрака прошедшаго: высокій, удивительно написанный, мыслящій лобъ, синіе,



Рис. 12 и 13. Аргуновъ. Графъ Б. П. Шереметевъ и графиня А. П. Шереметева.

уже слезящіеся отъ старости глаза, глаза художника, жадно всматривающіеся въ предметъ и ловящіе его, общее впечатлѣніе грусти. Портретъ этотъ — одно изъ тѣхъ произведеній, которыя не поражаютъ сразу, но которыя, чѣмъ больше смотришь на нихъ, тѣмъ больше цѣнишь и любишь“. Это одна изъ самыхъ совершенныхъ работъ Левицкаго, заключаетъ онъ, а мы къ этому прибавимъ: и одинъ изъ лучшихъ портретовъ всей русской живописи.

Слѣдуетъ упомянуть еще И. П. Аргунова (род. въ 1729 г., ум. въ 1787 (?) г.), ученика Грота, вышедшаго изъ дворовыхъ людей графа Шереметева (рис. 12 и 13), Бѣльскихъ: Алексѣя Ивановича (род. въ 1730 г., ум. 1796 г.), Ефима Ивановича (род. 1730, ум. 1778) и Ивана Ивановича (род. въ 1719 г., ум. въ 1799 г.), учениковъ Джироламо Бона, Г. И. Козлова (род.

въ 1738 г., ум. въ 1791 г.), ученика А. Перезинотти и Джузеппе Валеріани, и Ѳ. С. Рокотова (род. въ 1730, ум. въ 1810 г.), ученика Лоррена и Ротари.

Прекрасную характеристику художественной дѣятельности за это время находимъ мы у П. Н. Петрова. „Русская публика, говоритъ онъ, начала любить портреты изъ тщеславія, дѣлая заказы не торгуясь, но требуя отъ трудолюбивой кисти художника выписки регалій чиновныхъ заказчиковъ, бантиковъ, мушекъ, кружевъ и цвѣтовъ, убора дамъ всякаго тона, молодыхъ и старающихъ казаться молодыми. За сходствомъ большимъ не гнались и уважали, собственно, не сходство, а благообразіе. Послѣ выписки матеріи даннаго цвѣта, также золота, брилліантовъ, мѣха, бархата и проч., позу и расположеніе отдавали на произволъ артиста, совѣтуя ему, или только выражая желаніе, чтобы онъ не оставлялъ фона однотоннымъ, но наполнилъ его роскошною архитектурою, дорогою мебелью или пейзажемъ (послѣднее рѣдко и то въ ближайшее къ концу вѣка время). Значительность лица требовала и размѣровъ портрета громадныхъ, тщательности выписки аксессуаровъ, даже введеніе аллегорій; портреты же грудные и поясные цѣнились недорого, какъ бы ни написана была голова и руки. Да и заказывали ихъ люди только разсчетливые. Высшія же власти или императрицу иначе и не полагалось писать, какъ съ аллегоріею, не только въ аксессуарахъ, но даже и въ самой фигурѣ. Чаще всего Екатерина II, въ первое время своего царствованія, по примѣру Елизаветы, изображалась въ видѣ Минервы, но, по возможности, старались сохранить въ чемъ-либо изъ костюма сходство съ дѣйствительностью. Въ послѣднее время, натурализмъ, хотя прикрашенный, вступилъ въ свои права, и послѣдовала реакція, строжайшаго, щепетильнаго передаванія „околичностей.“ Не смѣя безъ прикрасы написать, подъ-часъ, и очень неблагопріятнаго заказчика, художникъ-льстецъ, конечно, не держался строго натуры въ лицѣ. Этимъ можно объяснить значительное движеніе впередъ техники живописи портретовъ, оживленіемъ колорита и мягкостью, въ ущербъ изображенію характера и особенностей писаннаго съ натуры лица. Притомъ мины и обороты были условные, по требованію этикета, различающагося по классамъ и степени общественнаго значенія. Для простого же человѣка, на котораго не обращалось вниманія, эти искусственныя условія, конечно, не распространялись.“

„Стало-быть, говоритъ онъ далѣе, искусство шло въ разладъ съ истиной, но не съ жизнью, а, напротивъ, было вѣрнымъ зеркаломъ этой жизни, искренней въ самыхъ натяжкахъ, поверхностной, но увлекающейся этою поверхностью и недумающей ни о чемъ существенномъ, кромѣ набиванія кармановъ, да нахватыванія чиновъ и мѣстъ, съ заранѣе обдуманною цѣлью. Между тѣмъ, всѣ персонажи, самымъ дѣломъ представлявшіе вредъ такого пониманія жизни, снабжались по рангу и должности приличнымъ ѳиміамомъ лести, въ формахъ самыхъ заманчивыхъ для мало выбирающаго человѣчества, нахватавшагося во всемъ верхушекъ пониманія; въ миѳологіи—олицетворенія именами олимпійскихъ божествъ пороковъ и добродѣтелей, въ аллегоріи—элементарными понятіями, въ родѣ означенія символомъ руля—правленія чѣмъ бы то ни было, рога изобилія—наградъ и возвышеній и проч.

„Зная все это, говоритъ онъ въ заключеніе, и понимая участіе моды въ живописи XVIII вѣка вообще, а портретной въ особенности, портреты нашихъ художниковъ все же перестанутъ казаться только картинами модъ въ данный моментъ времени, или портретами всевозможныхъ формъ—придворныхъ, военныхъ и коллежскихъ, съ выставкою цѣнимыхъ обществомъ знаковъ вниманія, или покровительства вліятельныхъ лицъ. Немногія, подмѣченныя въ нихъ характеристическія черты быта, общественныхъ привычекъ, интересовъ, волновавшихъ кровь и занимавшихъ умъ людей того времени, даютъ уже имъ, какъ вѣрному зеркалу прошлаго, высокій интересъ въ музеѣ любителя старины и искусства“.

Это мнѣніе почтеннаго автора, прекрасно характеризующее общее состояніе портретной живописи того времени—а въ сущности тогда вся живопись почти ограничивалась одними портретами—какъ мы уже могли замѣтить изъ предыдущаго, не можетъ относиться къ произведеніямъ такихъ художниковъ, какъ Д. Г. Левицкій, кисть котораго передавала такія глубокія черты нравственной ѳизіономіи оригинала, что и въ настоящее время портреты его работы доставляютъ истинное эстетическое наслажденіе всякому любителю искусства.

V.

Гравированіе на мѣди, при вступленіи на престолъ Петра Великаго, находилось въ Москвѣ въ полномъ упадкѣ: лучшій

граверъ того времени Аѳанасій Трухменскій (рис. 14) былъ уже въ лѣтахъ, а замѣстителя ему не находилось. Между тѣмъ Петръ любилъ гравюру и даже, какъ мы уже говорили, самъ занимался этимъ искусствомъ. Въ Амстердамскомъ музеѣ хранится единст-



Рис. 14. Трухменскій. Св. Алексѣй Митрополитъ.

венный экземпляръ аллегорическаго офорта, представляющаго побѣду православія надъ магометанствомъ, съ современною надписью на голландскомъ языкѣ, такого содержанія: „Петръ Алексѣевичъ, великій царь Русскій, награвировалъ это иглою и крѣпкою водкою, подъ смотрѣніемъ Адріана Шхонебека, въ Амстердамѣ, въ 1698 году, въ спальнѣ своей квартиры, на верфи Остъ-индской компаніи“ (рис. 15).

Этого самаго Адріана Шхонебека вмѣстѣ съ Петромъ Пикаромъ, государь пригласилъ въ Россію и поручилъ имъ нѣсколько русскихъ учениковъ.

„Чтобы видѣть достоинства Шхонебека, какъ гравера, и его недостатки, говоритъ историкъ нашей гравюры, Д. А. Ровинскій, довольно разсмотрѣть внимательно копіи, сдѣланныя имъ съ знаменитыхъ войнъ Александра Македонскаго, гравированныхъ Жераромъ Одраномъ съ картинъ Лебрена. Шхонебекъ, копируя оригиналы, заботился единственно о воздушной перспективѣ и соблюденіи эффектовъ въ освѣщеніи; но совершенно забылъ о рисункѣ, которымъ отличаются оригиналы Одрана. На одномъ изъ шести листовъ Шхонебека даже попадаются руки съ шестью пальцами“.



Рис. 15. Петръ I. Аллегорическая гравюра.

Пикаръ въ своихъ работахъ подражалъ Шхонебеку и копировалъ цѣлыя фигуры изъ произведеній своего, учителя Ромейна де Хоогхе. „Рисунокъ Пикара, замѣчаетъ Д. А. Ровинскій, несравненно хуже Шхонебекова; фигуры у него короткія, толстыя, безобразныя; гравировка поспѣшная и нечистая.“

Изъ учениковъ Шхонебека пріобрѣли извѣстность одни только Зубовы. Изъ нихъ Алексѣй Зубовъ, въ техническомъ отношеніи, почти сравнялся со своимъ учителемъ. Лучшею его работою остался огромный видъ Петербурга, выгравированный съ большою силою и свободою; вода, воздухъ и строенія выполнены вполнѣ удовлетворительно, рисунокъ же фигуръ много хуже не только работъ Шхонебека, но и Пикара. Другой Зубовъ, Иванъ, награвировалъ много довольно хорошихъ досокъ—портретовъ, видовъ и тезисовъ.

Ученики Пикара—Матвѣевъ, Мякишевъ и Любецкій

не оставили ничего замѣчательнаго, также какъ и Иванъ Томиловъ и Бунинъ; несравненно лучше работы Алексѣя Ростовцева, учившагося у Василія Кипріянова, который гравировалъ вмѣстѣ съ послѣднимъ доски стѣнного Брюсова календаря, а въ 1726 г. прекрасно скопировалъ двѣ баталіи съ гравюръ Лармесона, и участвовалъ почти во всѣхъ изданіяхъ, вышедшихъ подъ надзоромъ Пикара. Причисливъ сюда еще Михайлу Карновскаго и Григорія Павловича Тепчегорскаго, гравировавшихъ огромныхъ размѣровъ богословскіе тезисы, мы будемъ имѣть всю такъ - называемую Шхонебекову школу, которая, имѣя во главѣ своей такихъ граверовъ, конечно, не могла дать намъ ничего важнаго. И дѣйствительно, по справедливому замѣчанію В. В. Стасова, „ни одинъ изъ мастеровъ, принадлежавшихъ къ Шхонебековой школѣ, не проявилъ качествъ самостоятельныхъ: они всѣ принадлежали какъ бы къ одной большой фабрикѣ, гдѣ стерлась личность, гдѣ всѣ копируютъ одинъ съ другого, или съ учителя, или съ западныхъ образцовъ, причемъ неудивительно, что произведеніе одного мастера этой школы принималось часто за работу другого. Въ техническомъ отношеніи, гравюра этой школы отличается какою-то особенною непріятностью, замаранностью и плоскостью фигуръ и группъ, и отсутствіемъ колорита и свѣтовыхъ эффектовъ... Рисунокъ граверовъ этой школы такъ дуренъ, что, кажется, можно предполагать, что они никогда не учились рисованью“.

Кромѣ Шхонебека и Пикара за это время въ Россіи работали еще иностранные граверы Иванъ Бликлантъ, Генрихъ де Витъ и Эллигеръ.

Въ концѣ царствованія Петра II былъ вызванъ въ Россію Христіанъ—Альбертъ Вортманнъ, „появленіе котораго, по выраженію Д. А. Ровинскаго, составляетъ новую эпоху въ исторіи русскаго гравированія и преимущественно портретнаго“.

Вортманнъ (рис. 16) образовалъ у насъ цѣлую школу граверовъ, отличающуюся чистымъ и довольно блестящимъ рѣзцомъ и большою добросовѣстностью въ исполненіи аксессуаровъ, въ противоположность съ предшествующею школою, которая на-скоро травила свои доски крѣпкою водкою, только слегка проходя ихъ рѣзцомъ и иглою на первыхъ планахъ. Но хорошимъ рисункомъ и эта школа не отличалась, такъ какъ и самъ Вортманъ рисовалъ довольно неправильно; въ портретахъ эта неправильность нѣсколько

выкупается чистотою рѣзца; въ фигурахъ же крайне плохой рисунокъ низводитъ Вортманна на степень простого дюжиннаго мастера.

Изъ учениковъ Вортманна, безспорно, лучшими являются Соколовъ и Качаловъ.



Рис. 16. Вортманнъ. Дѣвушка вдѣваетъ иголку.

Иванъ Соколовъ, получившій, въ 1745 году, послѣ Вортманна, мѣсто мастера „грыдорованія портретовъ", подражалъ своему учителю. „Его рѣзецъ, замѣчаетъ Д. А. Ровинскій, имѣетъ еще болѣе силы и блеска, и съ этой стороны его можно положительно назвать лучшимъ изъ всѣхъ русскихъ мастеровъ, гравировавшихъ рѣзцомъ въ первой половинѣ XVIII вѣка". Лучшими работами его остались портретъ Петра III (рис. 17), съ оригинала Грота, портретъ Бирона, листы церемоніальныхъ шествій и виньетки къ описанію коронованія императрицы Елизаветы

Петровны. Соколовъ образовалъ много хорошихъ граверовъ, и никогда граверные классы не были у насъ такъ многочислены, какъ при немъ.

Григорій Качаловъ, бывшій вторымъ мастеромъ, „для гридорованія проспектовъ и прочихъ всякихъ дѣлъ и портретовъ", немногимъ уступалъ Соколову.

Со смертью Соколова, въ 1756 году, оканчивается почти тридцатилѣтнее существованіе Вортманновской школы, образовавшей много русскихъ граверовъ и оставившей намъ множество



Рис. 17. Соколовъ И. Петръ III, съ оригинала Грота.



Рис. 18. Шмидтъ. Портретъ художника.

портретовъ, видовъ, книжныхъ рисунковъ и цѣлыхъ гравированныхъ коллекцій.

По смерти Ивана Соколова, Академія Наукъ пригласила для преподаванія гравюры знаменитаго берлинскаго гравера Шмидта (рис. 18), который, впрочемъ, болѣе занимался собственными работами, чѣмъ учениками. Но, „не смотря на это, замѣчаетъ Д. А. Ровинскій, пятилѣтнее пребываніе Шмидта въ Петербургѣ имѣло большое вліяніе на улучшеніе тогдашнихъ русскихъ граверовъ. Шмидтъ, до отправленія въ Петербургъ, успѣлъ уже пріобрѣсти громкую славу своими работами. Рѣзецъ его необыкновенно блестящъ и красивъ. Въ выполненіи околичностей Шмидтъ не имѣлъ себѣ соперниковъ; въ портретахъ и въ гравировкѣ тѣла работы его рѣзцомъ, водкой и иглой смѣняютъ одна другую, набросаны смѣло и неправильно, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, чрезвычайно

живописно; извѣстный писатель по части художествъ, Вателе, замѣчаетъ, что Шмидтъ гравировалъ ихъ какъ бы шутя, и стараясь на каждомъ шагу доказать, что трудностей въ гравированіи для него не существовало. Нѣкоторые изъ учениковъ Соколова— Грековъ и Виноградовъ, и ученики самого Шмидта—Колпаковъ, Герасимовъ и Васильевъ усвоили себѣ въ значительной степени блескъ рѣзца Шмидта; но никогда не могли достигнуть его смѣлости и живописности".

Но самымъ талантливымъ изъ учениковъ Шмидта является Евграфъ Чемесовъ (рис. 19). Дѣятельность его

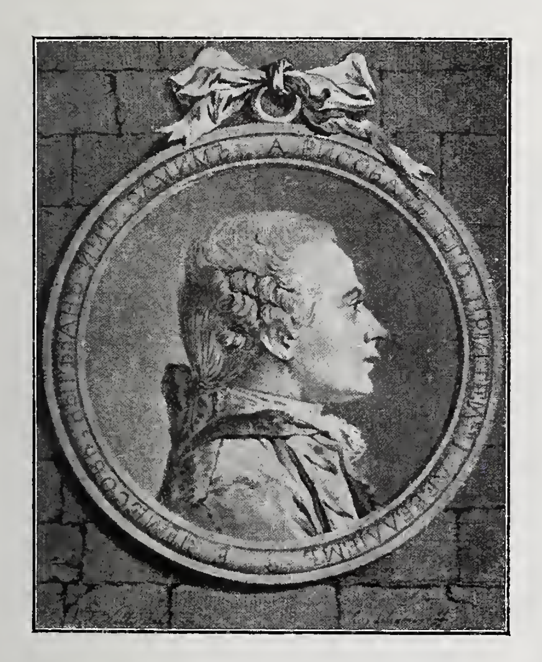


Рис. 19. Чемесовъ Е. П. Портретъ художника



Рис. 20. Чемесовъ Е. П. Б. Х. Мюнихъ.

была очень непродолжительна: въ теченіе семи лѣтъ (1759—1765) онъ награвировалъ всего четырнадцать портретовъ. „Но не смотря на это небольшое количество, замѣчаетъ Д. А. Ровинскій, Чемесовъ можетъ быть названъ, по всей справедливости, лучшимъ портретнымъ граверомъ XVIII вѣка. Онъ вполнѣ усвоилъ себѣ манеру знаменитаго своего учителя Шмидта, владѣлъ также свободно иглою и съ необыкновенною легкостью и разнообразіемъ набрасывалъ ею тѣни въ своихъ гравюрахъ, полныхъ правды и граціи, хотя и не вполнѣ безукоризненныхъ по рисунку. Замѣчательны также немногія работы Чемесова рѣзцомъ: портреты Петра 1, Елизаветы Петровны съ Токке и Гр. И. Орлова съ Ротари. Они награвированы съ такимъ искусствомъ и такимъ привычнымъ и свободнымъ рѣзцомъ, что Якоби не усумнился приписать ихъ самому Шмидту.

Впрочемъ, предположеніе Якоби, еслибы оно было и справедливо, нисколько не можетъ уменьшить художественныхъ достоинствъ Чемесова, такъ какъ лучшія изъ его произведеній—портретъ фельдмаршала Мюниха, 1765 г. (рис. 20), и собственный портретъ Чемесова, выполнены Чемесовымъ уже послѣ отъѣзда Шмидта изъ Россіи, а эти два листа вполнѣ обезпечиваютъ за нимъ его громкую извѣстность".

VI.

Отъ этого же времени дошли до насъ народныя, такъ-называемыя лубочныя картинки. Рисунки и переводы для этихъ картинокъ заимствовались изъ разныхъ источниковъ. Духовные листы часто копировались съ миніатюръ, украшающихъ священныя книги, или же прямо съ иконъ; легенды и притчи брались съ церковныхъ стѣнописей. Такъ, напримѣръ, съ паперти Симонова монастыря, какъ указываетъ Д. А. Ровинскій, „перешла въ наши картинки исторія о нѣкоемъ немилостивомъ человѣкѣ, любителѣ міра сего, въ которой представлено, какъ онъ умеръ, и какъ сатана приказалъ чертямъ парить его въ банѣ огненными вѣниками за то, что онъ любилъ при жизни „часто въ банѣ мыться"; ему же черти трубятъ въ уши „въ трубы огненныя" за то, что онъ „любилъ въ мірѣ различныя игры и потѣхи", и т. д.; оттуда же заимствовано видѣніе нѣкоего святого, какъ изъ тридцати тысячъ умершихъ только двѣ души въ рай вошли, три на мытарствахъ удержаны, остальныя всѣ въ адъ отправлены, и видѣніе нѣкоего монаха о казни лихоимцамъ, гдѣ главный лихоимецъ (Іуда) лежитъ внизу, а изъ чрева его выросло древо, на которомъ развѣшены за ноги мужской и женскій полъ „въ пламени непрестанно горящемъ" (рис. 21). Съ паперти Чудова монастыря



Рис. 21. Казнь лихоимца.

взята картинка, изображающая архангела Михаила и молящагося ему человѣка. Множество картинокъ заимствовано изъ стѣнописи Московскаго Успенскаго собора, собора въ городѣ Суздалѣ и другихъ соборовъ и церквей, а также и съ разныхъ металлическихъ клеймъ, или дробницъ, нашитыхъ на древнихъ ризахъ, или вдѣланныхъ въ иконные оклады, и, наконецъ, съ мѣдныхъ гравированныхъ досокъ, изготовлявшихся для наколачиванія ихъ на церковныя двери. Изъ рукописныхъ славянскихъ книгъ



Рис. 22. Точенье носовъ. Русская копія.



Рис. 23. Точенье носовъ. Нѣмецкій оригиналъ.

народная картинка заимствовала немного.“ Онѣ „заимствовали свои переводы и съ живописныхъ картинъ, украшавшихъ царскія полаты; чрезвычайно замѣчательна въ этомъ отношеніи огромная картина „Солнце съ зодіаками“, заимствованная съ плафона царской столовой деревяннаго Коломенскаго дворца. Наша народная картинка, изображающая Александра Македонскаго и Пора, царя Персидскаго, заимствована, по всей вѣроятности, изъ того же источника“.

Въ XVIII вѣкѣ переводы народныхъ картинокъ забавнаго содержанія копировались, въ большинствѣ случаевъ, прямо съ иностранныхъ образцовъ; есть такія, которыя скалькированы въ рус-

скія картинки безъ всякихъ измѣненій. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ, къ картинкѣ, скопированной съ иностраннаго оригинала, придѣланъ русскій текстъ совсѣмъ другого содержанія, даже мало относящійся къ изображенію (рис. 22 и 23).

По характеру рисунка, наши народныя картинки можно раздѣлить на шесть отдѣловъ, довольно рѣзко отличающихся другъ отъ друга. Къ первому отдѣлу относятся книжныя гравюры на деревѣ Кіевскихъ мастеровъ, заимствованныя съ голландскихъ



Рис. 24. Мыши кота погребаютъ.

образцовъ, но переданныя съ сильнымъ иконописнымъ пошибомъ; ко второму отдѣлу относятся произведенія граверовъ—серебрениковъ Московской Оружейной Полаты. Оба эти отдѣла, строго говоря, не представляютъ еще собою вполнѣ народныхъ картинокъ. Третій отдѣлъ составляютъ картинки Библіи съ Апокалипсисомъ Кореня, 1696 года, рѣзко отличающіяся отъ предыдущихъ и по грубости работы, и по рисунку, и по большому размѣру. Сюда же нужно отнести и большинство картинокъ, гравированныхъ на деревѣ въ XVIII вѣкѣ такимъ же грубымъ и топорнымъ способомъ. Многія изъ нихъ довольно оригинальны; нѣкоторыя не лишены даже художественнаго достоинства: какъ, напримѣръ, въ картинкѣ „Баба—Яга дерется съ крокодиломъ“ (рис. 25) въ фигурахъ видно много движенія и юмора. Четвертый

отдѣлъ составляютъ фабричныя и неряшливыя работы учениковъ голландскихъ граверовъ, Шхонебека и Пикара, и ихъ продолжателей и работы Ахметьевской фабрики Николая Чуваева, копировавшаго французскія картинки. Пятый отдѣлъ составляютъ картинки работы иконописцевъ-старовѣровъ XVIII вѣка, передѣлывавшихъ старыя картинки, часто даже нескромнаго содержанія на иконописный пошибъ, и, наконецъ, шестой отдѣлъ— карикатуры на войну 1812 года.



Рис. 25. Баба-Яга дерется съ крокодиломъ.

„По формату и стилю, замѣчаетъ Д. А. Ровинскій, старинныя русскія народныя картинки, рѣзанныя на деревѣ, ближе всего подходятъ къ старинным нѣмецкимъ картинкамъ; по мастерству и по раскраскѣ—онѣ имѣютъ нѣкоторое сходство съ индѣйскими народными картинками, изображающими разныхъ боговъ и продающимися до настоящаго времени въ Калькуттѣ, Танджорѣ и Трихинаполи, а также съ китайскими и японскими народными картинками на деревѣ“.

Изъ дѣлъ Оружейной Полаты видно, что народныя картинки и цѣлыя тетради съ притчами и сказками раскрашивались царскими иконописцами, какъ для царевичей и царевенъ, такъ и для царскаго обихода.

VII.

Мы уже говорили, что вызвать къ жизни настоящую Академію Художествъ выпало на долю русскому вельможѣ, любящему науку и искусство, съ выдающимися образованіемъ и умомъ и горячо преданному своему отечеству, графу Ивану Ивановичу Шувалову, учредителю перваго русскаго университета.

Еще задолго до основанія Московскаго университета, графъ Шуваловъ мечталъ объ основаніи Академіи. Въ 1756 году онъ поѣхалъ за-границу и, чрезъ Дидро и Вольтера познакомившись тамъ съ нѣкоторыми извѣстными живописцами, сталъ совѣтоваться съ ними о своихъ планахъ. По возвращеніи въ Россію, онъ выработалъ проектъ объ открытіи Академіи Художествъ при Московскомъ Университетѣ и представилъ его въ Сенатъ. Однако, мысль объ открытіи Академіи въ Москвѣ пришлось оставить, такъ какъ приглашенные для преподаванія иностранцы отказались жить внѣ Петербурга, гдѣ они разсчитывали, что близость Двора дастъ имъ лучшія матеріальныя средства.

Указомъ отъ 6 ноября 1757 г. Академія Художествъ была учреждена въ Петербургѣ, хотя первыя шесть лѣтъ числилась при Московскомъ университетѣ. Тогда графъ Шуваловъ обратился въ Парижскую Академію съ просьбою отпустить нѣсколько лучшихъ ея членовъ, вслѣдствіе чего пріѣхали въ Петербургъ живописецъ Лоррень со скульпторомъ и граверомъ Жилле (Nicolas Francois Gillet). Позднѣе приглашено еще нѣсколько профессоровъ, среди которыхъ былъ только одинъ русскій—преподаватель рисованія Чевакинскій.

Согласно плану Шувалова, нѣсколько воспитанниковъ Московскаго Университета, оказавшихся наиболѣе способными къ искусству, были переведены въ Петербургъ. Всѣхъ ихъ было шестнадцать человѣкъ, отъ четырнадцатилѣтняго возраста, одному только Баженову было двадцать лѣтъ. Въ Петербургѣ къ нимъ присоединились еще двадцать два мальчика, преимущественно изъ солдатскихъ дѣтей. Это число черезъ три года почти удвоилось.

Графъ Шуваловъ продолжалъ горячо интересоваться судьбою Академіи и заботился о дальнѣйшемъ ея развитіи, въ чемъ

успѣлъ заинтересовать и вступившую въ то время на престолъ Екатерину II. Онъ выработалъ проектъ гимназіи при Академіи, гдѣ должны были преподаваться русскій, французскій, нѣмецкій и итальянскій языки, исторія, географія, математика, общія понятія архитектуры и рисованіе. Кромѣ того, онъ хотѣлъ совершенно отдѣлить Академію отъ Московскаго Университета и дать ей вполнѣ самостоятельную организацію. Но въ то время, какъ проектъ его разсматривался въ учрежденной для того особой коммиссіи, графу Шувалову пришлось надолго уѣхать изъ Россіи, и проектъ его былъ утвержденъ, въ главныхъ своихъ чертахъ, въ 1764 году, уже при преемникѣ его, Иванѣ Ивановичѣ Бецкомъ.

Педагогическая дѣятельность этого послѣдняго хорошо извѣстна всякому образованному русскому: съ его именемъ связано основаніе Воспитательнаго Дома и Смольнаго института. Проживши долго въ Парижѣ, гдѣ онъ вращался въ кругу энциклопедистовъ, Бецкій такъ проникся ихъ фантастическими теоріями о воспитаніи дѣтей и образованія изъ нихъ „породы новыхъ людей“, что упорно приводилъ эти теоріи въ исполненіе въ теченіе всей своей дѣятельности. При этомъ онъ до такой степени преклонялся предо всемъ французскимъ, что выше французовъ для него не существовало народа; предпочтеніе же французскаго воспитанія онъ доводилъ до того, что не обращалъ никакого вниманія на нравственныя качества и на способности воспитателя, лишь бы это былъ французъ.

Съ такими то теоріями и взглядами, сдѣлавшись президентомъ Академіи, Бецкій немедленно устроилъ при Академіи Воспитательное Заведеніе, куда набирались дѣти пяти—или шестилѣтняго возраста, преимущественно изъ Московскаго Воспитательнаго Дома и поручались тамъ надзору гувернанокъ и гувернеровъ, конечно, французовъ, во главѣ которыхъ былъ поставленъ бывшій преподаватель французскаго языка въ Академіи, а раньше того „красильщикъ шелка во всякой цвѣтъ“ при Шпалерной мануфактурѣ, Жанъ Мари Кювилье (Cuvillier), котораго, по словамъ Порошина, Сумароковъ предлагалъ выгнать изъ Россіи мѣтлами. Понятно, при такомъ положеніи дѣлъ, трудно было ожидать хорошихъ результатовъ. Но и помимо этого, вся затѣя Бецкаго не могла назваться удачною. Оторванныя отъ обычныхъ условій жизни и, часто, отъ родной

семьи, эти пяти или шестилѣтнія дѣти строго воспитывались въ почти монастырской замкнутости невѣждественными и суровыми иностранцами въ духѣ и идеяхъ, неимѣющихъ ничего общаго съ условіями жизни и бытомъ русскаго народа. Даваемое же имъ образованіе было полно пробѣловъ. Не имѣя ни малѣйшаго опыта, ни практическаго знанія жизни, съ одними только техническими свѣдѣніями и со стремленіемъ къ благоговѣйному подражанію своимъ иноземнымъ учителямъ, свысока смотрѣвшимъ на все русское — эти юные художники вступали въ свѣтъ послѣ пятнадцатилѣтняго заключенія. Немногимъ изъ нихъ удалось выработаться въ настоящихъ художниковъ. Но и эти немногіе не могли идти дальше болѣе или менѣе хорошо выработанной техники и подражанія извѣстнымъ иностраннымъ мастерамъ. О какой бы то ни было самостоятельности почти не могло быть и рѣчи. И самое пребываніе за-границей, по окончаніи курса Академіи, не могло принести имъ большой пользы. Вовсе не подготовленные къ свободѣ и къ самостоятельности и съ узкимъ кругозоромъ, направленнымъ исключительно къ техническому совершенствованію, они и развивали въ себѣ одну только эту сторону своихъ способностей.

Конечно, пока директорами Академіи были сперва А. Ф. Кокориновъ, потомъ А. П. Лосенко, дѣло шло еще сравнительно успѣшно. Здравый смыслъ Кокоринова, такъ сказать, инстиктивно угадывалъ нужды и потребности юнаго заведенія. Исправляя ошибки и пополняя пробѣлы, онъ все время думалъ о достиженіи лучшихъ результатовъ въ будущемъ и старался, по возможности, расширить дѣятельность Академіи. Такъ же дѣйствовалъ и Лосенко. Но при ихъ преемникахъ всѣ недостатки учрежденія высказались въ полной силѣ.

Такимъ образомъ, воспитательныя идеи Бецкаго потерпѣли полное фіаско. Что́ въ теоріи казалось привлекательнымъ, то на практикѣ вышло даже вреднымъ. Пенсіонеры, набранные изъ Воспитательнаго дома и изъ дѣтей крестьянъ, ремесленниковъ и солдатъ, оказались совсѣмъ не подходящимъ элементомъ для французскаго воспитанія. Они научались болтать по французски, и, въ то же время, почти забывали родной языкъ. Планъ обученія не выполнялся, да объ этомъ мало кто и заботился, такъ какъ одною изъ главныхъ педагогическихъ идей Бецкаго было: никого не принуждать при ученіи и предоставить все свободному стремленію каждаго учащагося. Такъ что, кромѣ чтенія, письма и Закона Бо-

жія, ничего не было обязательнаго. Необходимыя для каждаго художника—анатомія и переспектива не преподавались вовсе; по математикѣ проходили только одну ариѳметику. Такъ было и въ остальномъ. Нравственная сторона стояла не выше образовательной.

Кончилось тѣмъ, что Совѣтъ Академіи самъ принужденъ былъ донести президенту, что такъ продолжаться не можетъ, что приходится или вовсе закрыть Воспитательное Заведеніе, или, по крайней мѣрѣ, удалить изъ него французскихъ гувернеровъ и учителей, при которыхъ дѣти дошли до воровства и пьянства, и даже окончившіе курсъ заграничные пенсіонеры не только лѣнятся и бездѣльничаютъ, но даже нерѣдко выказываютъ склонности къ присвоенію себѣ чужого. А въ засѣданіи Совѣта 24 марта 1783 г. читалась записка самого Бецкаго, въ которой онъ горько жаловался на пенсіонеровъ и на воспитанниковъ Академіи, что они поведеніемъ своимъ вовсе не оправдываютъ надеждъ, которыя возлагало на нихъ отечество, и даже позорятъ свою націю.

Результатомъ этого была генеральная чистка, произведенная въ Академіи: Кювилье и многіе изъ его соплеменниковъ были изгнаны, а инспекторомъ Воспитательнаго Заведенія былъ назначенъ Кириллъ Ивановичъ Гловачевскій, товарищъ Лосенко. Жалобы на время замолкли, но лучше оттого не стало.

Впрочемъ, плохое состояніе Академіи было не единственнымъ тормазомъ въ развитіи русскаго искусства. Оторванные отъ народа и выросшіе въ академическомъ питомникѣ, художники наши не могли даже и въ виду имѣть народныя массы, съ которыми у нихъ не было уже ничего общаго,—имъ оставалось разсчитывать на поддержку только Двора и высшаго общества, но и тѣ, лишь изъ меценатства, удѣляли иногда нѣкоторыя крохи на поддержку отечественныхъ талантовъ, главнымъ же образомъ, старались накупать произведеній иностранныхъ художниковъ. Прекрасно рисуетъ положеніе нашихъ художниковъ того времени покойный Н. Д. Ахшарумовъ.

„Съ первыхъ эскизовъ, говоритъ онъ, которые задавались ученикамъ спеціальныхъ классовъ, съ цѣлью пріучать ихъ къ самостоятельному труду, школа ломала въ нихъ все свободное и естественное. Не спрашивая, къ чему влечетъ ихъ собственное призваніе, она убивала въ нихъ живой интересъ къ сочиненію. Закованная въ колодки ветхихъ и, большею частію, воплощенныхъ уже давно, съ неподражаемымъ мастерствомъ, потомъ опошленныхъ

въ безконечномъ ряду повтореній, уныло - однообразныхъ темъ, фантазія молодого художника, съ первыхъ шаговъ своихъ, пріучалась лгать. Понятнымъ образомъ, онъ не видалъ въ дѣйствительной жизни не только того, что̀ его заставляли изображать, но даже и ничего хоть издали подходящаго. Глубокаго знанія археолога, смолоду погруженнаго въ изученіе греческихъ, римскихъ или еврейскихъ древностей, ему, разумѣется, тоже некогда было пріобрѣсти. Откуда-же ему было взять хоть сколько нибудь соотвѣтствующую характеру своего предмета физіономію этихъ библейскихъ или классическихъ, легендарныхъ событій. Волей-неволей, онъ долженъ былъ или врать самымъ безсовѣстнымъ образомъ, сочиняя какой нибудь самодѣльный вздоръ, или черпать, что̀ требуется, въ музеяхъ и искажать заимствованное въ своей работѣ такъ, чтобы плагіатъ не слишкомъ бросался въ глаза. Естественно, такимъ образомъ, отношеніе его собственной, неразвитой еще способности творчества къ тѣмъ неподвижнымъ, законченнымъ образцамъ, изъ которыхъ, помимо живой дѣйствительности, онъ былъ вынужденъ черпать свой матеріалъ, становилось рабское, и надежда, если онъ былъ такъ дерзокъ, чтобы питать ее, — надежда хоть сколько нибудь сравняться съ ними была напрасна. Не видя провѣрки для нихъ въ дѣйствительной жизни, онъ чуть не съ дѣтства вынужденъ былъ смотрѣть на темы своихъ произведеній чужимъ и готовымъ, установившимся взоромъ. Воистину онъ былъ рабъ, а рабъ не можетъ быть больше господина. Онъ можетъ только мѣнять господъ, ухаживая за ними поочередно, что̀ онъ и дѣлалъ. Теряясь въ разнообразіи ихъ и пытаясь объединить свои впечатлѣнія, онъ приходилъ понемногу къ бездушному обобщенію. Тогда дѣло творчества обращалось въ рутину, и путь его становился гладокъ.

Понятно, что къ этому времени онъ успѣвалъ уже пріобрѣсть извѣстную выправку и набить себѣ руку на сочиненіи. Онъ достигъ до того, что, недолго думая и не напрягая фантазіи, могъ набросать на холстѣ, съ одинаковою легкостью и съ извѣстнаго рода эффектомъ, все, что̀ угодно: Христа передъ Пилатомъ, или Пріама, вымаливающаго у Ахиллеса трупъ Гектора, Авраама, изгоняющаго изъ ставки своей Агарь, или Андромеду, спасаемую Персеемъ. Онъ, можетъ быть, отъ природы весьма талантливый и по характеру ловкій, неутомимый, смѣтливый человѣкъ. Онъ написалъ уже много программъ и имѣетъ медали, серебряныя и золотыя. Онъ въ самомъ цвѣтущемъ возрастѣ жизни, полонъ на-

деждъ. И вотъ, онъ достигъ, наконецъ, до вѣнца всѣхъ усилій— его посылаютъ въ Италію. Страннымъ образомъ, ему никогда и на умъ не приходило спросить себя: что же дальше? Можетъ быть, некогда было, какъ бойцу, во время сраженія, напрягающему всѣ силы, чтобы не быть разбитымъ; а можетъ быть, какъ оно и случалось съ большею частію, все дальнѣйшее въ жизни представлялось уже такъ легко, что преждевременныя заботы о будущемъ смѣло могли считаться излишними. Въ смыслѣ ремесленномъ, оно, можетъ статься, и было такъ. Пенсіонеры, отправленные въ чужіе края на счетъ Академіи, болѣе или менѣе всѣ на виду, и всякій изъ нихъ, кто хотѣлъ работать, а главное—кто умѣлъ пріобрѣсти благосклонность судей своихъ и меценатовъ, всегда могъ разсчитывать на заказы,—мало того, при нѣкоторомъ отличіи, могъ надѣяться впереди и на мѣсто профессора.... Но не это одно его озабочивало въ Италіи. Къ чести русскихъ художниковъ надо сказать, что подобныхъ, чистыхъ ремесленниковъ между ними было весьма немного.... Съ первыхъ же мѣсяцевъ по пріѣздѣ, онъ убѣждался, что школа, пройденная имъ на родинѣ, не сдѣлала изъ него ничего, кромѣ бойкаго техника, способнаго, въ самомъ счастливомъ случаѣ, выполнить недурную копію съ знаменитаго мастера, но безсильнаго произвесть что-нибудь, задуманное изъ первыхъ рукъ и по собственному почину. Способность къ такому почину, если и не совсѣмъ погибшая у него, оставалась такъ долго въ загонѣ, что, предоставленный самому себѣ, онъ терялся. Мало того, знакомство съ великими мастерами въ подлинникахъ, вмѣсто того, чтобы вдохновлять, приводило его въ отчаяніе. Онъ начиналъ, наконецъ, хотя и смутно, чувствовать коренное различіе между ихъ дѣломъ и всею послѣдующею поддѣлкою. Во многомъ, конечно, они были дѣти. Имъ неизвѣстна была бытовая, реальная обстановка и этнографическія условія, которыя они силились возсоздать; да они и не могли знать о нихъ ничего, такъ какъ наука трезваго, кропотливаго изученія древности только-что зарождалась въ ихъ время. Но духъ, оживляющій ихъ созданія, не былъ для нихъ чуждымъ. Онъ былъ неподдѣльный продуктъ той жизни, которая била ключемъ вокругъ нихъ,—жизни народа, проснувшагося отъ долгихъ вѣковъ дремоты и начинавшаго свѣтло и радостно новый періодъ своей исторіи. Сами они принадлежали всецѣло къ народу, сами были полны его свѣжести, теплоты, и раздѣляли безъ задней мысли его простодушную вѣру, его по-

рывы и увлеченія. Христосъ, на картинахъ ихъ, былъ Христосъ воплощенный, учившій и распятый не тамъ, гдѣ-то за тысячи верстъ, а въ Италіи; Святая Дѣва съ Младенцемъ была для нихъ кровная итальянка.... Но что̀ могли содержать въ себѣ эти древніе образцы искусства для чужеземца, пріѣхавшаго учиться по нимъ свободнымъ пріемамъ творчества? Они выражали когда-то, въ давно минувшія времена, духовную жизнь народа, а онъ былъ съ дѣтства оторванъ отъ своего и воспитанъ въ стѣнахъ музея, картины и слѣпки котораго, заслоняя отъ взоровъ жизнь, закабаляли его воображеніе до того, что далѣе ихъ онъ ни о чемъ и понятія не имѣлъ.... И вотъ, онъ выпущенъ изъ темницы на Божій свѣтъ. Кругомъ него, въ чужомъ городѣ, шумно кипитъ чужая жизнь. Въ уединенныхъ студіяхъ, работаютъ иностранцы-художники, люди гораздо выше его развитые умственно и нерѣдко глубоко преданные искусству. Прислушиваясь къ рѣчамъ ихъ, порою онъ увлекался и пробовалъ ихъ пути, но они не вели его ни къ чему. Сбитый еще больше того съ толку и падая понемногу духомъ отъ продолжительнаго бездѣлья, онъ затѣвалъ какую-нибудь большую, серьезную копію и, окончивъ ее, возвращался опять, машинально, въ старую колею. Опять что-нибудь рутинное изъ Священной Исторіи, и опять на тысячи верстъ отъ дѣйствительной жизни, опять безъ любви, безъ всякой сердечной необходимости; въ сущности, та же ложь и тѣ же насильственные пріемы въ ея исполненіи, только натурщики уже не русскіе. Но тамъ, дома, онъ еще могъ бы обманываться, воображая, что скоро его ожидаетъ другая дѣятельность, что-нибудь новое, свѣжія струйки изъ Ипокрены, зачерпнутыя у самаго родника. Теперь и этого утѣшенія не было. Теперь сознаніе неодолимой преграды, пропасти, отдѣляющей его отъ его образцовъ, апатія, скука, отсутствіе всякой одушевляющей цѣли.... Вдобавокъ, теперь уже очевидный и для него самого недостатокъ образованія. Этотъ послѣдній не позволялъ ему оглянуться критически на пройденный путь и приложить широкую общую мѣрку къ своему частному случаю.... Антики и живопись мастеровъ XVI-го столѣтія попрежнему заслоняли отъ взоровъ его тотъ живой источникъ, который одинъ могъ бы вдохнуть въ него свѣжую силу, и мысль обратиться къ нему была отъ него попрежнему далека.... Бросить немедленно старую колею, бросить Италію и привольную жизнь на казенный счетъ, разорвать со всѣми школьными преданіями и искать страдающаго за брать-

евъ Христа, искать идеаловъ мужества, смѣлости, красоты, между своимъ народомъ, не приходило ему и въ голову. Онъ только чувствовалъ, съ каждымъ днемъ яснѣе, что у великихъ старыхъ художниковъ было нѣчто, словно секретъ, потомъ затерянный, и безъ котораго всѣ усилія съ ними сравняться зараньше осуждены. Съ своею обыкновенною настойчивостью, однако онъ сдѣлалъ все, что̀ возможно сдѣлать въ его положеніи. Двѣ-три серьезныя и, въ техническомъ отношеніи, мастерски исполненныя работы отправлены имъ въ Академію и заслужили тамъ одобреніе. Нужды нѣтъ, что въ нихъ незамѣтно ни искры самостоятельности, и что отъ нихъ вѣетъ холодомъ, скукою. До̀ма привыкли къ этому до такой степени, что и не ждутъ уже ничего другого; мало того, тамъ качества этого рода признаны уже давно доказательствомъ строгаго стиля, пріобрѣтаемаго только глубокимъ знакомствомъ съ древними мастерами. Значитъ, ихъ обладатель понялъ, что не достойно истиннаго художника гоняться за бьющимъ въ глаза невѣжественной толпы эффектомъ.... Серьезный сюжетъ и въ исполненіи долженъ остаться неумолимо серьезенъ; типы фигуръ должны походить, какъ двѣ капли воды, на извѣстные, изстари освященные церковью или школою типы; складки одежды, тонъ драпировки, архитектурная или ландшафтная обстановка, должны быть скучны, именно скучны; такъ и учили тогдашніе старовѣры искусства.... И вотъ, наконецъ, онъ принятъ въ ихъ сонмъ. Карьера его не только увѣнчана, но и кончена, такъ какъ дальше идти уже некуда, да и ждать больше нечего. Далѣе, у него, навѣрно, будутъ заказы: иконостасы, плафоны, портреты. Онъ получаетъ должность съ жалованьемъ и обезпеченъ по смерть. Но вѣра его въ себя утрачена навсегда, и въ дѣлѣ художественнаго созданія онъ — кастратъ. Никто ни ждетъ уже отъ него ни согрѣтаго внутреннею теплотою произведенія, ни живого слова. Да такъ, пожалуй, и лучше: не будетъ, по крайней мѣрѣ, колоть глаза товарищамъ, для которыхъ давно уже ни того, ни другого не нужно.“

Мы позволили себѣ привести здѣсь такую большую выписку изъ уважаемаго автора, такъ какъ въ немъ сказался здѣсь талантливый художникъ, и вмѣсто холоднаго разсужденія, онъ представилъ намъ такой живой типъ художника того времени, который, лучше всякихъ сухихъ матеріаловъ, рисуетъ передъ нами мрачную картину состоянія русскаго искусства за время, къ сожалѣнію, длившееся около ста лѣтъ.

Въ 1794 году Бецкаго замѣстилъ энергичный графъ Мусинъ-Пушкинъ, учредившій строгій надзоръ надъ обученіемъ въ художественныхъ классахъ. Но, къ сожалѣнію, президентство его продолжалось недолго, и въ 1797 году его мѣсто уже занялъ извѣстный графъ Шуазель-Гуффье (Choiseul-Gouffier), французскій эмигрантъ, генералъ-маіоръ королевской арміи, бывшій посолъ въ Турціи и авторъ „Voyage pittoresque en Grèce", который, какъ бы высоко ни ставили его соотечественники, въ дѣйствительности былъ не болѣе, какъ ловкій интриганъ, безъ разбора бравшій всякое мѣсто, лишь бы тамъ можно было имѣть хорошій доходъ и ничего не дѣлать. Ко всему русскому онъ относился враждебно; кромѣ президентства въ Академіи, занимая еще важный постъ члена Тайнаго Верховнаго Совѣта, онъ не потрудился даже выучиться говорить по-русски и старался вездѣ окружать себя французами. Къ счастью, въ мартѣ 1799 года, Павелъ I создалъ новую должность—вице-президента Академіи, на которую и назначилъ извѣстнаго архитектора В. И. Баженова, человѣка энергичнаго, заслуженнаго, обладавшаго хорошимъ художественнымъ образованіемъ и одушевленнаго горячею любовью къ Академіи. Жаль только, что онъ умеръ всего черезъ нѣсколько мѣсяцевъ послѣ своего назначенія. Но и въ это короткое время онъ успѣлъ дать толчекъ къ реформамъ, выполненнымъ потомъ въ слѣдующее президентство.

Тотчасъ же по вступленіи въ должность, онъ представилъ Императору докладную записку, въ которой указывалъ на невозможно-плохое состояніе Академіи. Онъ возставалъ противъ безсмысленнаго пріема малолѣтнихъ дѣтей, у которыхъ не могло еще выказаться ни способностей, ни даже склонности къ искусству, противъ обученія ихъ иностраннымъ языкамъ прежде, чѣмъ они научатся мало-малости говорить на своемъ родномъ языкѣ, наконецъ, противъ такого образованія, которое нисколько не соотвѣтствовало національнымъ особенностямъ и нравамъ.

Эта записка заслужила большого одобренія со стороны Императора, и онъ сдѣлалъ на многихъ ея пунктахъ собственноручныя помѣтки.

Но 2 августа 1899 г. Баженовъ умеръ, замѣстившій же его П. П. Чекалевскій не могъ продолжать дѣятельность своего предшественника; а вскорѣ умеръ и императоръ Павелъ, не успѣвъ привести въ исполненіе всѣхъ своихъ благихъ намѣреній;

успѣвъ только, 23 января 1800 г., удалить графа Шуазель, и на его мѣсто незначить графа А. С. Строгонова.

Назначеніе графа Строгонова было встрѣчено всѣми съ живѣйшею радостью. Это былъ хорошо образованный человѣкъ, искренно любившій искусство, заботившійся о развитіи его въ Россіи и самъ составившій превосходную художественную галлерею. Но, при этомъ, онъ былъ добръ до слабости, ему недоставало необходимой энергіи, и всѣ его благія начинанія остались лишь на бумагѣ.

При немъ, въ 1802 г., былъ изданъ указъ, по которому были сдѣланы бóльшія улучшенія въ программѣ Академіи, но на дѣлѣ многое осталось по старому: ни анатомія, ни оптика, ни исторія искусства, ни эстетика, упомянутые въ новомъ указѣ, не преподавались; по прежнему, все вниманіе было устремлено на практическое, техническое обученіе, которое, дѣйствительно, дѣлало большіе успѣхи. Виною всего былъ Совѣтъ Академіи, мало сочувствовавшій всѣмъ этимъ реформамъ, и слабость президента, который не могъ дѣйствовать настойчиво. Къ этому еще присоединились внѣшнія неблагопріятныя условія,—политическое положеніе Европы и война Россіи съ Наполеономъ.

Послѣ смерти графа Строгонова, новаго президента не назначили, а управленіе Академіею было поручено вице-президенту Чекалевскому, сама же Академія поступила въ вѣдомство Министерства Народнаго Просвѣщенія.

Эти годы были самыми плачевными въ лѣтописяхъ Академіи. У стараго вице-президента не было никакихъ силъ ни улучшить финансовое положеніе ея, пришедшее въ невозможное состояніе, ни прекратить внутренніе безпорядки, все болѣе и болѣе увеличивавшіеся.

Министръ Народнаго Просвѣщенія, графъ А. К. Разумовскій, видя такое печальное положеніе дѣлъ, предписалъ профессорамъ не отвлекаться отъ академическихъ занятій своими частными работами, а Совѣту Академіи предписалъ подумать объ улучшеніи матеріальныхъ средствъ Академіи. Совѣтъ Академіи принялся опять за разные проэкты, между которыми было закрытіе Воспитательнаго Заведенія. Но и на этотъ разъ опять ничего не вышло. Война была въ полномъ разгарѣ, и указомъ Сената были запрещены всякіе проекты, требовавшіе увеличенія расходовъ. Все осталось по старому, и дѣло пошло даже еще хуже, чѣмъ раньше.

Воспитанники становились все распущеннѣе и грубѣе, такъ что, наконецъ, лѣтомъ 1815 года, вице-президентъ представилъ министру докладъ, въ которомъ признавался, что администрація академическая не имѣетъ среди воспитанниковъ никакого авторитета, и что воспитанники убѣгаютъ по ночамъ и производятъ скандалы. Тогда графъ Разумовскій подалъ государю докладъ о положеніи Академіи, объ ея долгахъ и несостоятельности и т. д. Но, прежде чѣмъ послѣдовало рѣшеніе, Разумовскій былъ замѣщенъ княземъ А. Н. Голицынымъ, которому выпало на долю вполнѣ переорганизовать Академію.

Прежде всего, онъ учредилъ особый Комитетъ для пересмотра нуждъ Академіи, и назначилъ президентомъ этого Комитета А. Н. Оленина, а членами: вице-президента П. П. Чекалевскаго, конференцъ-секретаря А. Ѳ. Лабзина, ректора Академіи И. П. Мартоса и попечителя петербургскаго учебнаго округа графа С. С. Уварова.

Комитетъ просуществовалъ недолго, такъ какъ въ апрѣлѣ 1817 года на должность президента Академіи былъ назначенъ А. Н. Оленинъ, который и сталъ во главѣ управленія.

Превосходнымъ матеріаломъ для характеристики дѣятельности этого президента служитъ его письмо къ графу А. А. Аракчееву, отъ 31 декабря 1817 г., вызванное замѣчаніемъ, сдѣланнымъ послѣднимъ по поводу проекта Оленина, не принимать въ ученики Академіи крѣпостныхъ, пока они не получатъ вольной. „Это, замѣчаетъ графъ Аракчеевъ, кажется, напрасно; почему господамъ не имѣть права отдавать выучить и сдѣлать настоящимъ человѣкомъ изъ своихъ людей, но приневолить меня никто не можетъ сдѣлать его вольнымъ; я сдѣлаю его по его мнѣ заслугѣ, а не по приказанію. Но, заканчиваетъ онъ свое разсужденіе, буди ваша воля, вы, философы нынѣшняго вѣка, лутче знаете насъ, псалтырниковъ“.

Отвѣчая на эти слова, А. Н. Оленинъ пишетъ: „Новое главное начальство Министерства Просвѣщенія, вникнувъ въ разстроенное положеніе сего знаменитаго и полезнаго заведенія, усмотрѣло многія вкравшіяся слабостью, временемъ и обстоятельствами (смѣю прямо сказать) злоупотребленія.

Судьбѣ угодно было назначить меня къ исправленію оныхъ... Начальство поставило мнѣ на видъ, между прочими послабленіями, и допущеніе принимать, на ряду съ вольными казенными воспитан-

никами и учениками Императорской Академіи Художествъ, помѣщичьихъ людей крѣпостного состоянія, въ противность первой статьѣ перваго разряда первой главы академическаго устава и Высочайше утвержденной привиллегіи. Сія статья начинается слѣдующими словами: „Первому пріему состоять изъ шестидесяти мальчиковъ, какого бъ званія ни были, исключая однихъ крѣпостныхъ, неимѣющихъ отъ господъ своихъ увольненій". Отступленіе отъ сего коренного правила произошло отъ стѣсненныхъ обстоятельствъ Императорской Академіи Художествъ. Бывшее начальство оной, видя паденіе цѣны на бумажныя наши деньги и непомѣрное возвышеніе оной на всѣ припасы, товары и художественныя пособія, не рѣшилось, однако-жъ, уменьшить число учащихся; но, усмотрѣвъ, что нѣкоторые изъ гг. профессоровъ имѣютъ у себя на квартирахъ учениковъ изъ крѣпостныхъ людей, и что профессора получаютъ за то отъ помѣщиковъ изрядный себѣ доходъ, вздумало тѣмъ же средствомъ помогать разстроеннымъ финансамъ Императорской Академіи Художествъ, и отложа, само-собою, коренныя правила, верховною властью для сего заведенія установленныя, стало уже принимать въ училище Академіи и въ самую Академію крѣпостныхъ людей, подъ видомъ пенсіонеровъ.

При вступленіи моемъ въ званіе президента Императорской Академіи Художествъ, бо̀льшая часть, или, лучше-сказать, всѣ гг. академики, совѣтники оной и профессора... при всѣхъ случаяхъ, гдѣ рѣчь касалась до сего нововведенія, единогласно возставали противъ онаго, исключая только г-на конференцъ-секретаря, который находилъ сію мѣру полезною. Всѣ прочіе члены Академическаго Совѣта приписывали ей видимое истребленіе нравственности между казенными учениками и укорененіе между ими многихъ гнусныхъ пороковъ... Сверхъ того, дошедшее до меня роптаніе отборнѣйшихъ поведеніемъ своимъ вольныхъ учениковъ, какъ казенныхъ, такъ и пенсіонеровъ, о смѣшеніи ихъ съ крѣпостными людьми, принадлежащими къ холопскому званію, столь уничижительному не токмо у насъ, но и во всѣхъ земляхъ свѣта, побудило меня разсмотрѣть сіе дѣло самымъ прилежнымъ образомъ и сообразить, безъ всякаго пристрастія, выгоду или вредъ отъ онаго проистекающіе для пользы общей, для пользы Академіи съ пользою помѣщиковъ, не разстраивая установленнаго издавна порядка.

Изъ сего соображенія произошли слѣдующія заключенія:

1) Истиннымъ, обществу полезнымъ художникомъ, безъ добраго поведенія, благороднаго любочестія и нѣкоторой возвышенности духа, быть никакъ не можно. Сообщеніе же, а кольми паче сожительство съ порочными людьми, особливо въ самыхъ молодыхъ лѣтахъ, совершенно подавляютъ всѣ способности къ художествамъ. По несчастію, гнусные самые пороки вообще принадлежатъ холопскому, или рабскому состоянію, въ которомъ они получаются, такъ-сказать, въ наслѣдство, а потому тѣсное сообщеніе сего рода людей и равенство оныхъ въ воспитаніи съ юношами свободнаго состоянія, болѣе приносятъ общаго вреда, нежели пользы.

2) За симъ уже нѣтъ нужды распространяться въ доказательствахъ, что сіе смѣшеніе состояній между воспитанниками Императорской Академіи Художествъ для нея весьма вредно.

3) Но полезно-ли оно для помѣщиковъ? Полезно, на первый взглядъ, но, въ существѣ своемъ, не менѣе для выгодъ ихъ вредно, какъ и для Академіи. Еслибъ помѣщики получали изъ оной исправныхъ только мастеровыхъ, какъ-то: хорошихъ маляровъ, искусныхъ рѣзчиковъ, опытныхъ строителей, или каменьщичьихъ старостъ, то, конечно, весьма бы выгодно было почти даромъ получать знающаго свое дѣло мастерового, а подъ худую стать—и работника. Но въ Академіи воспитываются художники, въ которыхъ, по существу ихъ званій, должно непремѣнно, для истинной пользы и возвышенія искусства, возвышать и мысли, и чувствованія, образовать ихъ умъ и сердце, говорить имъ безпрестанно о свободѣ мыслей, о свободѣ въ выборѣ предметовъ ученія, о свободныхъ художествахъ, ибо они такъ изъ - покони вѣка называются всѣми просвѣщенными народами. Такимъ образомъ, крѣпостной человѣкъ, нѣсколько лѣтъ сряду пріучившійся, по наставленіямъ учителей своихъ и товарищей, къ слову „свобода“ и къ понятіямъ о личной свободѣ, о необходимости оной для свободныхъ художествъ, о правахъ художника, объ открытой ему дорогѣ къ полученію, посредствомъ успѣха въ оныхъ, чиновъ и личнаго даже дворянства, возвращается, наконецъ, въ домъ къ своему помѣщику, въ крѣпостное состояніе, и тутъ не токмо въ совершенномъ отчаяніи и въ жестокой самой къ нему ненависти, но съ ненавидѣніемъ даже и того дарованія, посредствомъ коего онъ мыслилъ выдти изъ несноснаго для него крѣпостного состоянія. Тутъ, по общей привычкѣ русскаго народа, онъ начинаетъ съ

горя пить и кончаетъ свое поприще достиженіемъ, вмѣсто лавроваго вѣнка, присвоеннаго издревле художествамъ, такъ называемою у насъ красною шапкою, а отчего?—оттого только, что этотъ бѣдный человѣкъ выведенъ съ той стези, на которую онъ судьбою былъ поставленъ. И что̀ жъ, наконецъ, происходитъ изъ всѣхъ на него употребленныхъ издержекъ, времени и попеченій?—Что онъ, по - просту сказать, дѣлается негоденъ ни Богу, ни государю, ни помѣщику, ни самому себѣ.

4) Размышляя такимъ образомъ о невыгодѣ общаго воспитанія крѣпостныхъ людей съ людьми свободнаго состоянія, я обратилъ вниманіе мое на способы соединить выгоды помѣщиковъ съ пользою общею и съ пользою Академіи, и, по прилежномъ соображеніи, нашелъ, что еслибъ Академія не отступала отъ своего устава и держалась прежняго порядка, то-есть, еслибъ она сама принимала въ училище свое однихъ только вольнаго состоянія людей, а профессорамъ позволяла бы держать у себя крѣпостныхъ безъ тѣснаго ихъ по сожительству сообщенія съ казенными воспитанниками, то польза всѣхъ была бы тѣмъ сохранена: польза общая—распространеніемъ въ народѣ большой массы познаній; польза Академіи—меньшимъ допущеніемъ несвойственныхъ художествамъ пороковъ; польза помѣщиковъ—пріобрѣтеніемъ искусныхъ, если не художниковъ, по крайней мѣрѣ, отличныхъ мастеровыхъ; польза профессоровъ—полученіемъ прибавки къ доходамъ ихъ, которые они у насъ, въ Россіи, съ большимъ трудомъ получаютъ, и, наконецъ, польза самихъ крѣпостныхъ людей, которые, по сему порядку, не будучи выводимы изъ ихъ состоянія слишкомъ для нихъ возвышеннымъ воспитаніемъ, терпѣливо и безъ вреднаго для общаго мнѣнія ропота, сносятъ ту низкую участь, въ которую они судьбою поставлены.

Вотъ какія были мои заключенія, заканчиваетъ онъ свое письмо, по предмету изъявленныхъ мнѣ единогласно замѣчаній гг. членовъ Академическаго Совѣта о недопущеніи крѣпостныхъ людей въ училище Академіи наравнѣ съ дѣтьми людей свободнаго состоянія, и вотъ что̀ меня побудило сдѣлать надлежащее по оному представленіе высшему начальству“.

Приведенныя выдержки письма А. Н. Оленина прекрасно характеризуютъ не только взгляды самого президента Академіи, но и самую эпоху, въ которой этотъ вопросъ игралъ такую важную роль, что мы съ нимъ еще разъ встрѣтимся впослѣдствіи.

Особенно Оленинъ заботился о нравственномъ воспитаніи дѣтей и строго слѣдилъ за точнымъ исполненіемъ религіозныхъ обрядовъ, а чтеніе Библіи сдѣлалъ обязательнымъ. Кромѣ того, онъ расширилъ и самое зданіе Академіи, а чтобы соединить для учениковъ пріятное съ полезнымъ, задумалъ построить особый театръ, гдѣ все было бы сдѣлано ихъ руками: одни бы устраивали и украшали зрительный залъ и ложи, другіе писали бы декораціи и расписывали потолки плафонами. Зимой здѣсь шли бы представленія, а весною устраивалась бы мастерская для живописи съ натуры животныхъ. Планъ этотъ не осуществился, хотя обошелся казнѣ до пятидесяти тысячъ. Но, не смотря на такую непроизводительную затрату, Оленину удалось привести матеріальное положеніе Академіи въ такое состояніе, что она не только избавилась отъ долговъ, но даже имѣла запасный капиталъ тысячъ въ двѣсти. Но еще въ лучшемъ положеніи Академія оказалась со вступленіемъ на престолъ Николая I.

Характеризуя отношеніе этого императора къ нашей Академіи, историкъ ея, Гассельблаттъ выражается такъ: „Въ исторіи новѣйшихъ народовъ, говоритъ онъ, мало найдется монарховъ, которые такъ бы, какъ онъ, любили искусство и такъ бы усердно о немъ заботились. Среди своихъ заботъ о величіи и славѣ Россіи, этотъ императоръ не забывалъ и Академію и всегда находилъ время подумать и объ ея преуспѣяніи. Онъ внимательно слѣдилъ за дѣятельностью и успѣхами, какъ воспитанниковъ Академіи, такъ и самостоятельныхъ художниковъ, и руководилъ ими лично. Онъ не ограничился такими оффиціальными дѣйствіями, какъ принятіемъ Академіи, въ 1829 году, подъ свое высокое покровительство и дарованіемъ ей, въ 1830 году, устава, носившаго въ себѣ зачатки ея успѣшнаго, благотворнаго развитія, но, въ буквальномъ смыслѣ слова, дѣятельность Академіи происходила у него на глазахъ.“

Самымъ важнымъ параграфомъ въ упомянутомъ уставѣ, 19 декабря 1830 года, было упраздненіе Воспитательнаго Заведенія. Было предписано принимать воспитанниковъ не моложе четырнадцати лѣтъ, и курсъ былъ назначенъ шестилѣтній; число воспитанниковъ было значительно ограничено; программа научныхъ предметовъ была увеличена, и бюджетъ Академіи доведенъ до суммы вчетверо превышающей сумму первоначальнаго бюджета.

Словомъ, время президентства А. Н. Оленина, благодаря

стеченію многихъ счастливыхъ условій, было очень благопріятно для Академіи.

Кромѣ того вниманія, которое, какъ мы говорили, было оказано Академіи со стороны государя, Оленинъ находилъ прекрасную поддержку себѣ со стороны вице-президента Академіи, графа Ѳ. П. Толстого, который самъ былъ художникомъ и отличнымъ знатокомъ искусства, и конференцъ-секретаря В. И. Григоровича. Они вдвоемъ вѣдали художественную часть дѣла, тогда какъ на Оленинѣ лежала административная сторона. Но еще болѣе сильнымъ факторомъ здѣсь явилась большая перемѣна въ самомъ отношеніи русскаго общества къ искусству, которое, какъ и вообще цивилизація, мало-по-малу, стало дѣлаться для него изъ моды потребностью.

Еще при Александрѣ I, образованіе уже перестаетъ быть привиллегіею высшихъ классовъ, а становится доступнымъ и среднимъ. Отечественная же война и видная роль, выпавшая на долю Россіи при низверженіи корсиканскаго льва сильно возвысили политическое значеніе Россіи и тѣмъ пробудили народное самосознаніе. А вслѣдъ за этимъ, какъ всегда бываетъ въ подобныхъ случаяхъ, наступилъ конецъ слѣпому, безсмысленному подражанію Западу, и въ искусствѣ, мало-по-малу, начала пробиваться живая струйка стремленія къ самобытности. Художники стали путешествовать по своей обширной родинѣ и увѣковѣчивать на холстѣ красоты родной страны; стали изучать выдающіеся памятники родной старины; съ каѳедры раздается проповѣдь о томъ, что въ искусствѣ ничего нельзя достичь безъ изученія природы, и вмѣсто господствовавшаго до сихъ поръ холоднаго эклектизма, все сильнѣе и сильнѣе развивается болѣе смѣлая композиція, болѣе живой колоритъ, болѣе широкій взмахъ кисти.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, росло и число любителей искусства, которые охотно покупали произведенія своихъ соотечественниковъ и даже устраивали изъ нихъ цѣлыя галлереи. Изъ такихъ любителей, въ 1820 году, образовалось даже „Общество поощренія художниковъ“, которое, въ теченіе десятковъ лѣтъ неуклонно стремилось къ намѣченной цѣли: помогать художникамъ и развивать художественный вкусъ въ публикѣ. Безъ его помощи многіе изъ нашихъ лучшихъ художниковъ или совсѣмъ не попали бы въ Академію, или не могли бы вполнѣ окончить своего художественнаго образованія.

И самая потребность въ этомъ образованіи возросла до того, что, на ряду съ Академіей, стали возникать и другія художественныя школы. Еще въ 1802 году, въ Арзамасѣ, Нижегородской губерніи, открылъ художественную школу А. В. Ступинъ, а два художника, вышедшіе изъ этой школы, Кузьма Макаровъ и Афанасій Надеждинъ, положили основаніе двумъ новымъ школамъ живописи: первый — въ городѣ Саранскѣ, Пензенской губерніи, а второй — въ городѣ Козловѣ, Тамбовской губерніи. Наконецъ, въ Москвѣ открылась Школа Живописи, Ваянія и Зодчества, которой выпало на долю послужить разсадникомъ новаго, возродившагося русскаго искусства, и о которой, поэтому, мы будемъ говорить ниже, теперь же перейдемъ къ разсмотрѣнію развитія каждой отдѣльной отрасли нашего искусства.

VIII.

Среди русскихъ архитекторовъ времени Екатерины II безспорно самое видное мѣсто занимаютъ А. Ф. Кокориновъ (род. въ 1726 г., ум. въ 1772 г.), В. И. Баженовъ (род. въ 1737 г., умеръ въ 1799 г.) и М. Ѳ. Козаковъ (род. въ 1733 г., ум. въ 1812 г.).



Рис. 26. Кокориновъ А. Ф.

Сынъ архитектора, служившаго на одномъ изъ Демидовскихъ заводовъ, Александръ Филипповичъ Кокориновъ (рис. 26) первоначальную подготовку получилъ, вѣроятно, отъ своего отца, окончилъ же свое художественное развитіе подъ руководствомъ знаменитаго графа Растрелли. Произведенная имъ, по его проекту постройка роскошнаго дома для графа И. И. Шувалова, сблизила его съ этимъ вельможею, который, оцѣнивъ умъ, энергію и талантъ молодого художника, доставилъ ему званіе придворнаго архитектора, а по учрежденіи Академіи Художествъ, сдѣлалъ его своимъ ближайшимъ сотрудникомъ по ея устройству и управленію. Мы уже видѣли полезную дѣятельность его на этомъ поприщѣ. Здѣсь же всего болѣе выказался и

художественный его талантъ. Имъ составленъ проэктъ величественнаго зданія Академіи (рис. 27), причемъ, какъ уже неоднократно указывалось въ печати, образцомъ послужилъ Казертскій дворецъ; въ 1764 г. оно было заложено и окончено уже по смерти Кокоринова, хотя на долю смѣнившихъ его строителей пришлась только детальная отдѣлка. Это не только лучшая работа Кокоринова, но даже, можно сказать, одинъ изъ лучшихъ архитектурныхъ памятниковъ всей екатерининской эпохи.

Василій Ивановичъ Баженовъ получилъ, по своему времени, прекрасное образованіе. Сперва онъ воспитывался въ Славяно-греко-латинской Академіи, и тамъ еще любимымъ занятіемъ его было срисовывать дома, церкви и надгробные памятники по разнымъ монастырямъ, а съ 1751 года, онъ сталъ посѣщать бывшую въ Москвѣ архитектурную школу князя Ухтомскаго. Князь, замѣтивъ въ немъ выдающіяся способности, записалъ его, въ 1755 г., въ открывшійся тогда Московскій Университетъ. Оттуда, по открытіи Академіи Художествъ, какъ мы уже упоминали, онъ, вмѣстѣ съ другими питомцами молодого университета, выказавшими способности къ искусству, былъ переведенъ въ Академію; а такъ какъ та была тогда только что утверждена, но еще не открыта, то онъ поступилъ пока подъ руководство къ упоминавшемуся нами Саввѣ Ивановичу Чевакинскому, у кото-

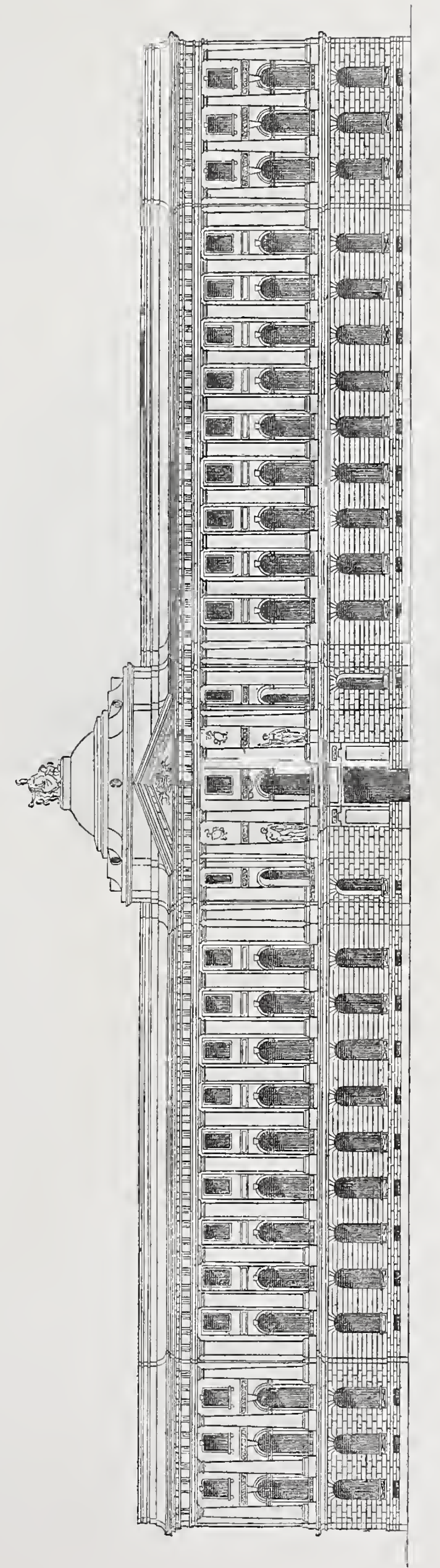


Рис. 27. Кокориновъ. Императорская Академія Художествъ. Фасадъ съ Невы.

раго вскорѣ, занявши первое мѣсто среди учениковъ, самъ сталъ обучать рисованію вновь поступающихъ товарищей, а потомъ даже исправлялъ должность архитекторскаго помощника. Наконецъ, пройдя курсъ Академіи, Баженовъ былъ отправленъ, на казенный счетъ, въ Парижъ, гдѣ, около года, учился у Ш. Вальи (de Wailly), занимавшаго его, главнымъ образомъ, приготовленіемъ изъ дерева и пробки моделей разныхъ знаменитыхъ зданій и архитектурныхъ деталей. Въ 1761 г., Баженовъ, по собственному желанію, выступилъ конкурентомъ на золотую медаль въ Парижской Академіи, и, первый изъ русскихъ, былъ признанъ достойнымъ ея. Узнавъ объ этомъ, наша Академія заочно удостоила его званіемъ адъюнкта, послѣ чего Баженовъ отправился въ Италію. Тамъ успѣхи его были еще блистательнѣе: Римская Академія св. Луки удостоила его званія академика и даже предложила ему у себя мѣсто профессора архитектуры. Ея примѣръ не остался безъ подражанія, и академіи Флорентинская, Клементинская и Болонская также избрали его въ свои почетные члены. Такого успѣха не имѣлъ до того времени ни одинъ изъ русскихъ художниковъ. Вернувшись, въ 1765 году, въ Россію, какъ разъ къ торжеству освященія зданія Академіи Художествъ, Баженовъ участвовалъ въ украшеніи его съ главнаго фасада, и затѣмъ представилъ на званіе профессора проектъ зданія нынѣшняго дворца въ Екатерининскомъ паркѣ, съ оранжереями, звѣринцемъ, каруселями и прочими затѣями роскоши того времени. Совѣтъ Академіи вполнѣ одобрилъ исполненіе проекта, но, тѣмъ не менѣе, далъ художнику только званіе академика. Баженовъ былъ этимъ страшно обиженъ и рѣшилъ оставить Академію, а покровительствовавшій ему могущественный графъ Григорій Орловъ опредѣлилъ его, въ чинѣ капитана, главнымъ архитекторомъ у себя, въ артиллерійскомъ вѣдомствѣ.



Рис. 28. Баженовъ В. И.

Въ этой должности, онъ былъ посланъ въ Москву, и, по Высочайшему повелѣнію, ему поручено было составить проектъ грандіознѣйшій и, вмѣстѣ съ тѣмъ, почти непостижимый для русскаго человѣка: предполагалось замѣнить Кремль со всѣми его историческими памятниками, башнями и стѣнами, однимъ громаднѣйшимъ зданіемъ императорскаго дворца. Задача была необыкновенно обширная и трудная, но художникъ выполнилъ ее съ большимъ искусствомъ и талантомъ. Есть основаніе объяснить такое предпріятіе желаніемъ императрицы дать пищу для толковъ о затратѣ тридцати милліоновъ на постройку дворца и тѣмъ поднять кредитъ, который могъ пошатнуться въ виду громадныхъ расходовъ на Турецкую войну. Зданіе это, въ пять этажей, должно было простираться въ длину на 580 саженъ, а въ ширину на 30 саженъ, и одна только парадная лѣстница, изъ итальянскаго мрамора, стоила бы до пяти милліоновъ рублей. Была выполнена прекрасная модель, сохранившаяся до нашихъ дней. Эта модель, по однимъ источникамъ, обошлась въ 36,000 рублей, а, по другимъ — достигла 60,000 рублей. 1-го іюля 1773 года состоялась торжественная закладка, и на этомъ дѣло прекратилось, подъ предлогомъ, что оказались нѣкоторыя мѣстныя неудобства, и особенно, представилась опасность для Архангельскаго собора, „блюстителя праха государей россійскихъ.“

„Послѣ сего, разсказываетъ составитель самой ранней біографіи Баженова, до сихъ поръ не утратившей своего значенія, митрополитъ Евгеній, когда императрицѣ весьма полюбилось Царицыно, гдѣ она, по собственному ея выраженію, сохраненному преданіемъ, хотѣла имѣть послѣднюю свою обитель: въ 1776 году, она поручила Баженову сдѣлать прожектъ построенія Царицынскаго загороднаго дворца, въ готическомъ вкусѣ, по собственному ея предначертанію. Зданіе сіе было воздвигнуто; но императрица, подозрѣвавшая тогда Баженова въ связи съ масонскими обществами, при обозрѣніи дворца, въ 1787 г., нашла оный слишкомъ мрачнымъ и въ нѣкоторыхъ частяхъ, особливо въ парадной лѣстницѣ, несоотвѣтственнымъ, приказала сломать и вновь выстроить по плану М. Ѳ. Казакова; осталось, однакожъ, донынѣ тамъ нѣсколько небольшихъ корпусовъ, сооруженныхъ Баженовымъ.“

Остальное время, до 1792 года, Баженовъ, повидимому, провелъ въ отставкѣ, въ Москвѣ, и устроилъ у себя въ домѣ

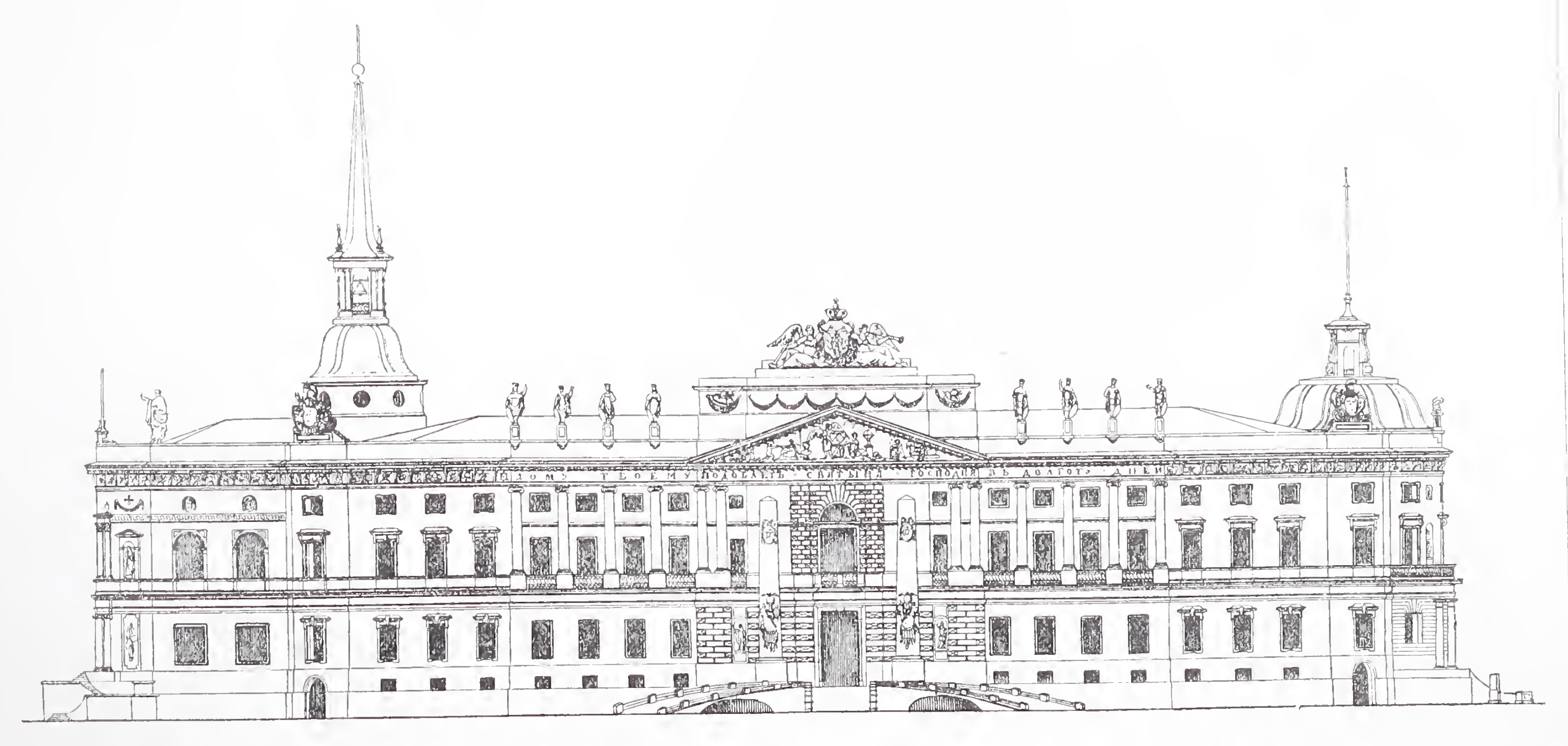


Рис. 29. Баженовъ В. И. Инженерный замокъ. Фасадъ.

рисовальную школу для приходящихъ, гдѣ самъ лично руководилъ занятіями учениковъ.

Въ 1792 году, великій князь Павелъ Петровичъ вызвалъ его къ себѣ и поручилъ ему постройку дворцовъ въ Гатчинѣ и въ Павловскѣ, казармъ и крѣпости въ Гатчинѣ, провіантскихъ магазиновъ въ Кронштадтѣ, гдѣ Баженовъ устроилъ печи собственнаго изобрѣтенія, домъ для инвалидовъ въ Петербургѣ



Рис. 30. Домъ Пашкова, въ Москвѣ, нынѣ Румянцевскій музей. Съ гравюры XVIII-го вѣка.

и много другихъ построекъ, а по вступленіи на престолъ, произвелъ его въ статскіе совѣтники и пожаловалъ ему тысячу душъ крестьянъ.

О дѣятельности Баженова въ качествѣ вице - президента Академіи мы уже говорили.

По смерти его, въ 1799 году, Павелъ I, такъ высоко цѣнившій его, повелѣлъ было собрать всѣ его планы и записки, чтобы издать ихъ въ свѣтъ; но, за кончиною государя, и это осталось неисполненнымъ.

Основательно изучившій свое искусство теоретически, Баженовъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, былъ въ свое время и однимъ изъ лучшихъ практиковъ-строителей, отличаясь какъ искусствомъ планировки, такъ и изяществомъ формы проектируемыхъ зданій.

Оканчивая обзоръ дѣятельности В. И. Баженова, мы считаемъ своимъ долгомъ сказать еще нѣсколько словъ по вопросу о томъ, кто былъ строителемъ извѣстнаго дома Пашкова, нынѣ Румянцевскаго музея, въ Москвѣ (рис. 30). Преданіе, не сомнѣваясь, приписываетъ его Баженову; за послѣднее же время, въ литературѣ стали высказываться, хотя и безо всякихъ мотивовъ, сомнѣнія въ этомъ. Нужно замѣтить, что за разсматриваемое время очень трудно, въ большинствѣ случаевъ, сказать съ увѣренностію, что такое-то зданіе построено такимъ-то художникомъ. Въ большинствѣ случаевъ, одна и та же постройка связывается съ именами двухъ или трехъ строителей; и дѣло, обыкновенно объясняется тѣмъ, что постройка, начатая однимъ архитекторомъ, или по его проекту, оканчивалась другимъ, и притомъ съ такими значительными измѣненіями, что, дѣйствительно, не легко рѣшить, кого назвать авторомъ; вслѣдствіе чего, часто и самые источники сильно разногласятъ; кромѣ того, нерѣдко работы учениковъ принимались за произведенія ихъ учителей и не по сходству манеры того и другого, а просто потому, что многіе предполагали, что ученикъ былъ только исполнителемъ проектовъ своего учителя. Всему этому еще содѣйствовала и продолжаетъ содѣйствовать недостаточная разработка историческаго матеріала. Еслибы упомянутая воля императора Павла была исполнена, то, конечно, мы не могли бы задумываться надъ подобнымъ вопросомъ. Теперь же, пока какой-нибудь случай не дастъ намъ въ руки новыхъ матеріаловъ, въ точности, безъ колебаній, мы не можемъ дать опредѣленнаго отвѣта. Одно только мы можемъ сказать, что рѣшительно ничто не опровергаетъ такъ твердо установившагося преданія, и даже, скажемъ болѣе, опровергая это преданіе, мы были бы, въ затрудненіи, предположить другого архитектора, изъ рукъ котораго могло бы, въ то время, выйти такое великолѣпное зданіе.

Матвѣй Ѳедоровичъ Казаковъ былъ ученикомъ В. И. Баженова. Начиная съ возведенія на Ходынкѣ увеселительнаго зданія для празднованія мира съ Турціей (1775 г.) и кончая зданіемъ Сената и другихъ присутственныхъ мѣстъ въ Кремлѣ, не было, по свидѣтельству Снегирева, ни одного значительнаго

казеннаго зданія въ Москвѣ, въ устройствѣ котораго не участвовалъ бы Казаковъ. Н. П. Собко приводитъ въ своемъ словарѣ такой перечень его построекъ: дворцы — Пречистенскій (впослѣдствіи домъ князя Голицына), Петровскій (рис. 31), Царицынскій (главный корпусъ), Слободской (нынѣ сломанный); дома — для главнокомандующаго (на Тверской), богадѣльный (въ с. Преображенскомъ), митрополичій (на Троицкой улицѣ), архіерейскій (при Чудовѣ монастырѣ), князя Прозоровскаго и Козицкой (на Тверской), графа Орлова (на Никитской), Демидова (на Новой Басманной, впослѣдстіи Сиротскій домъ), затѣмъ острогъ, университетъ, больницы—Голицынская и Павловс-

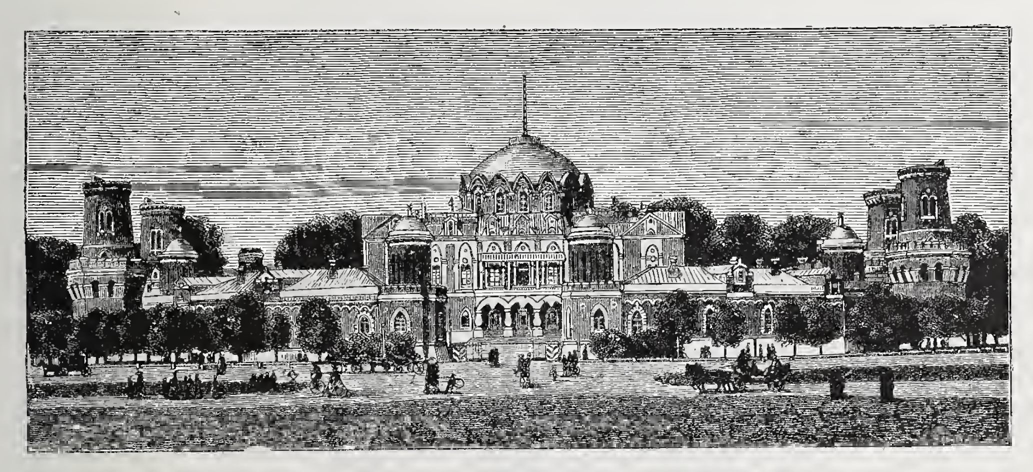


Рис. 31. Казаковъ. М. Ө. Петровскій дворецъ въ Москвѣ.

кая; церкви — св. Марка Исповѣдника (близъ Таганки), Косьмы и Даміана (на Покровкѣ) и Лазаря (на Лазаревскомъ кладбищѣ).

Слѣдуетъ еще упомянуть здѣсь строителя Таврическаго дворца, Ивана Егоровича Старова (род. 1743 г., ум. 1808 г.), построившаго, кромѣ того, соборы—въ Александро-Невскомъ монастырѣ, нынѣ лаврѣ (рис. 32), и въ г. Софіи, и дворецъ въ Пеллѣ.

Кромѣ русскихъ архитекторовъ, работало въ это время не мало и иностранныхъ, какъ Гваренги, Камеронъ, Ринальди и мн. др. И, по правдѣ говоря, между работами тѣхъ и другихъ мало было разницы. Какъ у тѣхъ, такъ и у другихъ господствовало ложноклассическое направленіе, лишь изрѣдка уступая маленькое мѣстечко готикѣ. Ничего ни своеобразнаго, ни національнаго не было,

и никто объ этомъ даже и не думалъ; а еслибы у кого и явилась подобная мысль, то ее почли бы за проявленіе такого грубаго варварства, недостойнаго строгой школы, недостойнаго человѣка



Рис. 32. Старовъ И. Е. Церковь св. кн. Александра Невскаго, въ Александро-Невской лаврѣ.

образованнаго по европейскому шаблону, что подобная вольность немедленно была бы осмѣяна и заглушена.

IX.

Еще будучи великимъ княземъ, Павелъ Петровичъ, во время путешествія въ Италію, восхищенный соборомъ св. Петра, въ Римѣ, писалъ митрополиту Платону: „Остатки трудовъ великихъ людей видѣли съ восхищеніемъ и съ чувствомъ поощренія къ уподобленію себя происходящими заключеніями, что и мы

такіе же люди, то для чего же и другимъ таковымъ не быть? Церковь св. Петра такова, что желательно бы было, чтобы другъ мой, архіепископъ московскій, въ таковой въ Москвѣ служилъ.“

„Плодомъ этого желанія, замѣчаетъ приводящій эти слова въ біографіи императрицы Маріи Θеодоровны, Е. С. Шумигорскій, была постройка Казанскаго собора, по плану храма св. Петра, хотя не въ Москвѣ, а въ Петербургѣ.“

Построилъ этотъ соборъ ученикъ Баженова и Казакова Андрей Никифоровичъ Воронихинъ (род. 1760 г., ум. 1814 г.). Останавливаться на немъ дольше мы не будемъ, такъ какъ это, по самой мысли своей, есть только копія, а по выполненію—еще слабая (рис. 33).

Гораздо болѣе интереса представляетъ, если не по художественному значенію, то, по крайней мѣрѣ, какъ характерный историческій фактъ, сооруженіе другого собора—Храма Христа Спасителя, въ Москвѣ.

Приписывая избавленіе Москвы отъ французовъ единственно помощи Божіей, императоръ Александръ I, тогда же, въ манифестѣ отъ 25 декабря 1812 г., торжественно далъ обѣтъ соорудить въ Москвѣ храмъ во имя Христа Спасителя.

„Въ сохраненіе вѣчной памяти и того безпримѣрнаго усердія, вѣрности и любви къ вѣрѣ и отечеству, какими въ сіи трудныя времена превознесъ себя народъ Россійскій, говорилось въ этомъ манифестѣ, и въ ознаменованіе благодарности нашей къ Промыслу Божію, спасшему Россію отъ грозившей ей гибели, вознамѣрились Мы, въ первопрестольномъ градѣ Нашемъ Москвѣ создать церковь во имя Спасителя Христа.... Да благословитъ Всевышній начинаніе Наше! Да совершится оно. Да простоитъ сей храмъ многіе вѣка и да курится въ немъ предъ святымъ престоломъ Божіимъ кадило благодарности до позднѣйшихъ родовъ, вмѣстѣ съ любовію и подражаніемъ къ дѣламъ ихъ предковъ.“

Въ 1816 году, былъ объявленъ конкурсъ на составленіе проекта храма, причемъ къ конкуренціи допущены были художники всѣхъ націй. Но ни доставленные на этотъ конкурсъ проекты, хотя и въ ограниченномъ количествѣ, ни проекты нашихъ профессоровъ Академіи не удовлетворили мистически настроеннаго государя, такъ что, хотя срокъ конкурса и истекъ, но онъ былъ оставленъ какъ бы открытымъ.

Въ это время жилъ въ Москвѣ, академикъ живописи, Карлъ

Лаврентьевичъ Витбергъ (род. 1787 г., ум. 1855 г.), идеалистъ по природѣ, а подъ вліяніемъ извѣстнаго Лабзина, сдѣлавшійся самымъ восторженнымъ мистикомъ, такъ что ему являлись видѣнія, и онъ самъ разсказываетъ въ своихъ запискахъ, какъ къ нему днемъ явилась „дочь Правды" и разговаривала съ нимъ.

Когда былъ напечатанъ упомянутый вызовъ на составленіе проекта, друзья Витберга уговорили его попытать счастья. Не будучи до сихъ поръ вовсе знакомъ съ архитектурой, онъ занялся изученіемъ ея и, черезъ два года, найдя себя уже достаточно готовымъ, составилъ проектъ, болѣе на основаніи мистическихъ соображеній, чѣмъ требованій архитектурныхъ.

„Я вообразилъ себѣ Творца точкою, разсказываетъ онъ въ своихъ „Запискахъ." Назвавъ ее единицею, Богомъ, я поставилъ циркуль и очертилъ кругъ, коего центръ эта точка; эту периферію назвалъ множественностію — твореніемъ. Какъ эта точка можетъ соединяться съ периферіею,—наблюдая за черченіемъ, я видѣлъ, что расходящіяся ножки циркуля дѣлаютъ прямыя линіи, коихъ безконечное множество, одной величины, составляютъ кругъ, и которыя всѣ, пересѣкаясь въ центрѣ, составляютъ кресты, и, слѣдовательно, крестами соединяется съ Творцомъ природа. Такимъ образомъ, я получилъ три формы: линію, крестъ и кругъ, составляющія одну таинственную фигуру, совершенно успокоившую меня. И съ этой минуты, заключаетъ онъ, я постигъ сію истину."

При помощи такихъ-то и подобныхъ имъ разсужденій, Витбергъ выработалъ проектъ храма, долженствующаго представлять собою человѣка, согласно словамъ апостола Павла: „Не вѣсте ли, яко храмъ Божій есте, и Духъ Божій живетъ въ васъ." А такъ какъ художникъ представилъ себѣ человѣка, состоящимъ изъ тѣла, души и духа, то, въ соотвѣтствіе этой тройственной основѣ, и храмъ долженъ былъ выражать тѣло, душу и духъ человѣка. Съ этой же тройственной основой совпадаютъ и три главныхъ момента въ жизни Спасителя, которому посвящается храмъ: рождество, преображеніе и воскресеніе. Поэтому храмъ долженъ былъ состоять изъ трехъ храмовъ, поставленныхъ одинъ надъ другимъ (рис. 34).

Первый, или нижній храмъ, „храмъ тѣлесный" посвящался Рождеству Христа, принявшаго на себя смертное тѣло. На разстояніи семидесяти саженей отъ проектированной набережной Москвы-рѣки, начиналась лѣстница, въ пятьдесятъ саженей ширины,

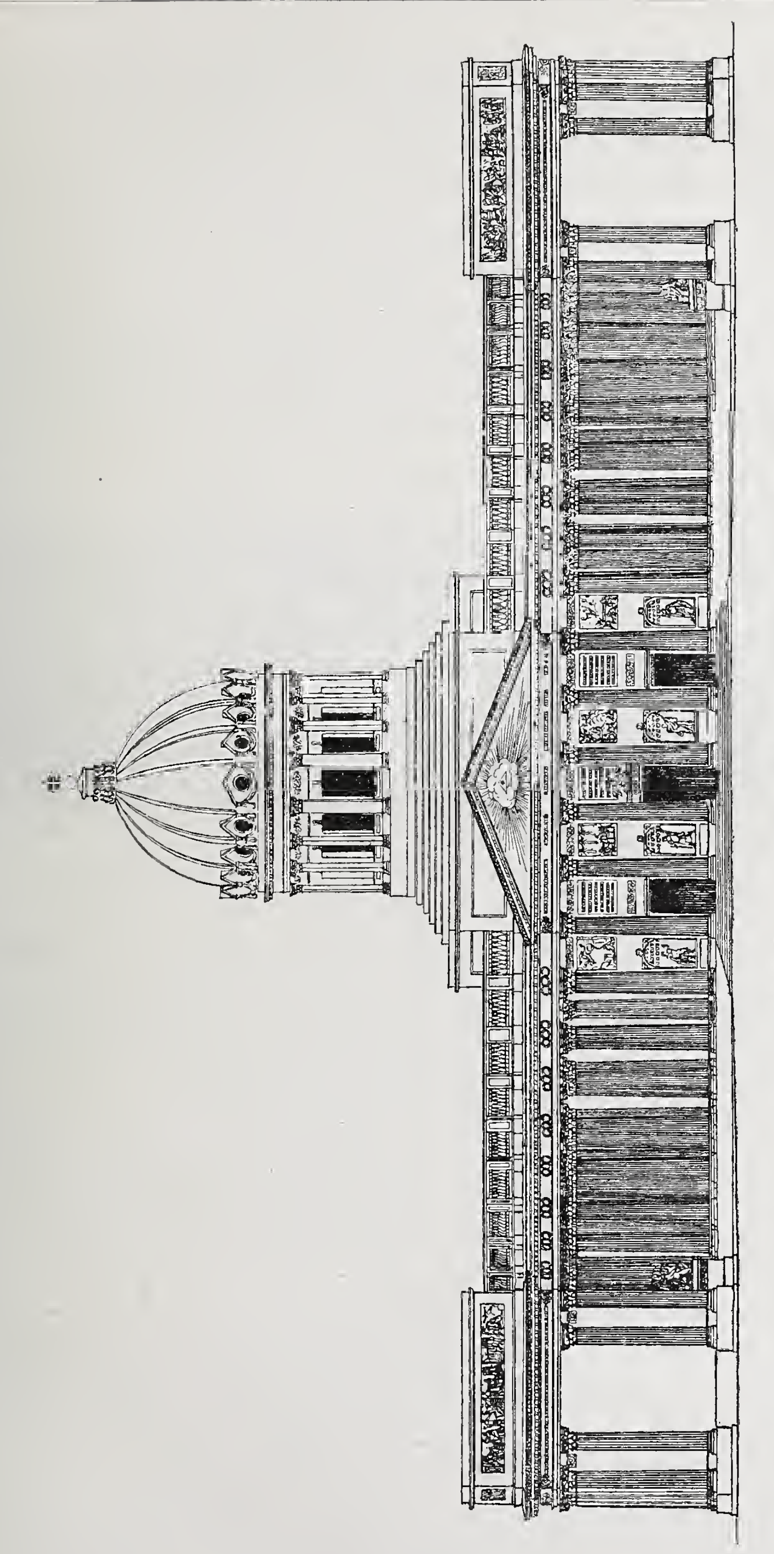


Рис. 33. Воронихинъ А. Н. Казанскій соборъ въ Петербургѣ. Фасадъ.

которая, пятью уступами, приводила къ нижнему храму, имѣвшему видъ параллелограма. Такая форма должна была напоминать гробъ, куда кладется бездушное тѣло. Съ трехъ сторонъ, нижній храмъ былъ въ землѣ, и только съ востока, изъ алтаря, въ него проникалъ свѣтъ, чрезъ огромныя окна, на стеклахъ которыхъ было изображено Рождество Христово. Отсутствіе свѣта въ храмѣ и помѣщеніе его въ землѣ соотвѣтствовали мысли, что тѣло наше, принадлежа болѣе всего землѣ, получаетъ и жизнь, и свѣтъ отъ Христа. Гранитные столбы, какъ первозданная матерія, должны были поддерживать сводъ храма, и на нихъ предполагалось помѣстить барельефы, высѣченные изъ бѣлаго, сѣраго и чернаго мрамора, съ изображеніями смерти Христа и апостоловъ, въ назиданіе, какимъ способомъ должны мы приносить тѣло свое Христу. Заканчивался этотъ храмъ темными катакомбами, куда предполагалось перенести кости воиновъ, убитыхъ въ Отечественную войну, а на стѣнахъ катакомбъ были бы написаны ихъ имена. По обѣимъ сторонамъ этого храма шла колоннада, въ триста саженей длиною, которая была бы исписана исторіею побѣдъ, увѣнчавшихъ русское воинство въ эту войну, а на концахъ колоннады предполагалось поставить два столба, въ пятьдесятъ саженъ высоты каждый, изъ пушекъ, отнятыхъ у непріятеля, и увѣнчанныхъ лаврами: „Да свидѣтельствуетъ сей памятникъ, какъ говорилось въ Высочайшемъ рескриптѣ на имя графа Растопчина, не постыдныя и хищныя дѣла презрѣнныхъ зажигателей, но славные и знаменитые подвиги храбраго народа и войскъ, умѣющихъ на поляхъ брани карать враговъ и наказывать злодѣевъ!“

Внутреннія лѣстницы соединяли нижній храмъ со среднимъ— душевнымъ, или моральнымъ храмомъ, имѣвшимъ форму равноконечнаго креста. Эта форма должна была представлять человѣка съ воздѣтыми для молитвы руками, или же распятаго на крестѣ. Хотя оба эти дѣйствія относятся къ тѣлу, но только къ тѣлу одушевленному волею и духомъ. Онъ посвящался Преображенію Господню, какъ событію, наиболѣе напоминающему, насколько можетъ просвѣтиться наше тѣло волею души. Здѣсь, вмѣсто мрака, былъ уже полусвѣтъ, такъ какъ въ душѣ нашей вѣчно происходитъ борьба добрыхъ и злыхъ началъ. Алтарь же освѣщался сквозь изображеніе, на стеклахъ оконъ, Преображенія Господня. Въ назиданіе того, какова должна быть наша жизнь, барельефы средняго храма изображали различныя событія изъ

жизни Христа и апостоловъ. Снаружи этотъ храмъ украшался изображеніями пророковъ, свидѣтельствовавшихъ о воплощеніи Христа. Вокругъ шла галлерея, шириною до пяти саженей, и состоявшая также изъ колоннъ, которыя поддерживали главный куполъ храма, достигавшій двадцати пяти саженей въ діаметрѣ. Кругомъ колоннады помѣщались статуи главнѣйшихъ добродѣтелей: вѣры, надежды, любви, чистоты, смиренія и т. д., открывавшихъ путь въ истинный храмъ Христовъ.

Верхній храмъ, духовный, или божественный, соотвѣтствовалъ высшей основѣ человѣка — его духовной природѣ — духу,

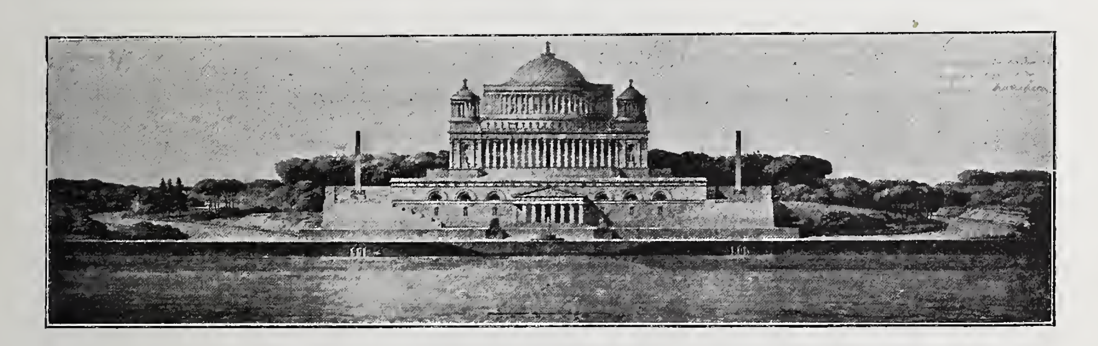


Рис. 34. Витбергъ К. Л. Проэктъ Храма Христа Спасителя въ Москвѣ.

имѣлъ форму круга, какъ выраженіе безконечности нашего духа, и былъ настолько освѣщенъ, насколько было возможно, что̀ означало, что истинный духъ нашъ такъ же свѣтелъ, какъ темно наше тѣло. Храмъ этотъ былъ посвященъ Воскресенію Христову. Плафонъ купола, изображавшій отверстое небо, освѣщался невидимыми окнами, въ алтарь же свѣтъ проникалъ чрезъ изображенное на окнахъ Воскресеніе Христово. Изъ этого храма, какъ изъ источника свѣта, освѣщался и средній храмъ, отчего тамъ и получался полусвѣтъ. На барельефахъ здѣсь изображались сцены явленія Христа по Воскресеніи и Вознесеніе его на небо. Духовный храмъ и снаружи окружали духовныя же существа—ангелы.

Все зданіе заканчивалось пятью главами и въ вышину достигало восьмидесяти, а въ длину до ста десяти саженей и превышало бы, такимъ образомъ, всѣ существовавшія до того времени постройки въ мірѣ.

Мѣстомъ для его сооруженія избраны были Воробьевы горы, съ которыхъ открывается одинъ изъ самыхъ живописныхъ

видовъ на Москву, и чрезъ которыя прошелъ Наполеонъ, покидая Москву.

Такой мистическій проектъ, въ связи съ краснорѣчивымъ, мистически - религіознымъ объясненіемъ, которое давалъ ему Витбергъ, какъ нельзя болѣе пришелся по душѣ тоже не чуждому мистицизма Александру I.

„Вы отгадали мое желаніе, удовлетворили моей мысли объ этомъ храмѣ, сказалъ взволнованный императоръ, выслушавъ объясненіе художника. Я желалъ, чтобы онъ былъ не одна куча камней, какъ обыкновенныя зданія, но былъ одушевленъ какой-либо религіозной идеей. Но я никакъ не ожидалъ получить какое-либо удовлетвореніе; не ждалъ, чтобы кто-либо былъ одушевленъ ею, и потому скрывалъ свое желаніе. Вы же заставили камни говорить“.

Но въ дѣйствительности, къ сожалѣнію, говорили не камни, а говорилъ самъ Витбергъ, камни же представляли собою самую обычную для того времени постройку въ ложно - классическомъ стилѣ, какія компоновались тогда во всѣхъ европейскихъ академіяхъ, съ вѣчно одними и тѣми же колоннадами, портиками и обелисками, и храмъ не представлялъ изъ себя ничего, хотя сколько-нибудь замѣчательнаго въ художественномъ отношеніи и не возбудилъ бы, навѣрное, ни вниманія государя, еслибы это не совпало съ эпохою мистицизма, ни интереса потомства, еслибы несчастная судьба художника не вызвала горячаго негодованія у случайно встрѣтившагося съ нимъ Герцена, который своей энергичной и талантливой статьей обратилъ на него всеобщее вниманіе.

Мы же остановились такъ долго на этомъ проектѣ потому, что здѣсь наиболѣе ярко сказалось вліяніе масонства на нашу архитектуру.

Судьба этого художника, дѣйствительно, была трагическая. Восхищенный, какъ мы сказали, разсужденіями Витберга, Александръ I поручилъ ему и исполненіе проекта. Опасаясь интригъ и зависти, неизбѣжныхъ при такомъ блестящемъ успѣхѣ, художникъ отказывался; но государь остался непреклоннымъ и при этомъ далъ ему право во всѣхъ затрудненіяхъ обращаться лично къ нему, что̀ еще болѣе, конечно, содѣйствовало усиленію зависти, а вмѣстѣ съ тѣмъ, еще усилило и гордость Витберга, который и безъ того былъ далеко не чуждъ ея, и этимъ уготовило трагическую развязку. Между членами особо учрежденной для построенія храма Коммиссіи и Витбергомъ возникли всякаго рода недоразумѣнія и не-

согласія, а въ то же время, мечтательный художникъ оказался совсѣмъ неспособнымъ вести крупныя денежныя операціи, его кругомъ обкрадывали, книги велись неаккуратно, и въ результатѣ



Рис. 35. Витбергъ К. Л. Александро-Невскій соборъ въ г. Вяткѣ.

всего этого, когда возникли разныя неудовольствія и жалобы, ревизія обнаружила до 900 тысячъ растраты, о чемъ было доложено государю, тогда уже Николаю I. Указомъ 1828 года, имѣ-

нія Витберга и еще нѣсколькихъ лицъ были секвестрованы. Дѣло тянулось около восьми лѣтъ и окончилось въ 1835 году. Всѣ лица, бывшія подъ судомъ, признаны виновными въ злоупотребленіяхъ и противозаконныхъ дѣйствіяхъ въ ущербъ казны, а Витбергъ, въ томъ же году, былъ сосланъ въ Вятку, гдѣ и прожилъ пять лѣтъ, все время не оставляя дальнѣйшаго развитія и усовершенствованія своего проекта. Послѣдній составленный имъ рисунокъ изображалъ храмъ уже не о пяти главахъ, какъ вначалѣ, а съ однимъ большимъ куполомъ и съ отдѣльной колокольней.

Между тѣмъ, Вятское городское общество пожелало построить, въ память посѣщенія города, въ 1824 г., императоромъ Александромъ I, соборъ во имя Александра Невскаго, и Витбергъ составилъ проектъ, на этотъ разъ, много удачнѣе своего главнаго труда (рис. 35). Но, такъ какъ передъ этимъ вышло запрещеніе строить новыя церкви иначе, какъ по оффиціально изданнымъ для этой цѣли проектамъ, то общество обратилось съ просьбою на Высочайшее имя о разрѣшеніи такой постройки. Государь обратилъ вниманіе на этотъ проектъ, остался имъ очень доволенъ, утвердилъ его, и, узнавши, что авторъ проекта Витбергъ, приказалъ вновь разобрать его дѣло, а самому ему разрѣшилъ пріѣхать въ Петербургъ. Новое слѣдствіе оправдало Витберга, или, вѣрнѣе, смыло пятно съ его памяти, такъ какъ окончаніе дѣла не застало уже его въ живыхъ.

Что̀ же касается Храма Христа Спасителя, то, желая исполнить обѣтъ своего брата, но нисколько не раздѣляя его мистическихъ воззрѣній, Николай I приказалъ вновь составить проектъ, который не представлялъ бы особенно важныхъ затрудненій при исполненіи его. Изъ нѣсколькихъ такихъ проектовъ удостоился Высочайшаго одобренія и утвержденія проектъ архитектора К. А. Тона.

Императоръ Николай I желалъ возродить древній русскій стиль. Онъ находилъ, что церкви, построенныя въ подражаніе западнымъ церквамъ, не соотвѣтствуютъ духу православія. При немъ началось уже собраніе и изученіе матеріаловъ по русской археологіи — явились капитальные труды Солнцева и Рихтера. Но пока, особенно въ началѣ, этого было слишкомъ мало, доказательствомъ чего служитъ то высокое положеніе, которое могъ занять тогда Тонъ, такъ далеко стоявшій отъ возможности возродить русскій стиль архитектуры.

Константинъ Андреевичъ Тонъ (род. въ 1794 г., ум.

въ 1881 г.) впервые выдался построеніемъ церкви Св. Екатерины, въ Петербургѣ. Въ оффиціальной біографіи Тона говорится: „Въ 1830 году, прихожане церкви св. Екатерины, что у Калинкина моста, въ Петербургѣ, возымѣли желаніе, на мѣсто прежней ветхой церкви соорудить новую церковь съ возможнымъ благолѣпіемъ. Между тѣмъ, составленные на конкурсъ архитекторами проекты не удостоились Высочайшаго утвержденія. Го-



Рис. 36 Тонъ К. А. Храмъ Христа Спасителя, въ Москвѣ.

сударь желалъ въ новомъ храмѣ видѣть не повтореніе избитаго стиля, а характеръ ближе соотвѣтственный духу православія. Случай доставилъ возможность К. А. Тону принять участіе въ составленіи проекта этой церкви. Онъ придалъ своему храму новую оригинальную форму, напоминавшую не обычай дальняго Запада, а древніе московскіе пятикупольные соборы. Идея эта встрѣчена была милостивымъ поощреніемъ Государя Императора, повелѣвшаго, утверждая проектъ, самому композитору и произвести постройку“.

Тоже произошло и съ его проектомъ Храма Христа Спасителя. Изъ многихъ, представленныхъ на конкурсъ проектовъ,

проектъ Тона удостоился Высочайшаго одобренія и утвержденія (рис. 36). „Общій характеръ зданія, читаемъ мы въ оффиціальной исторіи собора, согласно Высочайшей волѣ, напоминаетъ древніе русскіе храмы, построенные по образцу греческихъ-византійскихъ, но отличается отъ византійскаго стиля большею правильностью рисунка, легкостью и красотою формъ“.

Не будемъ уже и касаться страннаго замѣчанія, на счетъ исправленія Тономъ византійскаго стиля, введеніемъ „большей правильности, легкости и красоты формъ“; но тутъ и вообще мы видимъ очень мало византійскаго, или древне-русскаго характера— настолько мало, что въ настоящее время всякій сколько-нибудь знакомый со стилемъ нашихъ древнихъ церквей, сразу увидитъ въ Тоновской постройкѣ полное отсутствіе національности. А такой извѣстный знатокъ византійскаго искусства, какъ Дидронъ, еще въ то время писалъ про этотъ храмъ въ своихъ „Annales Archéologique“ совсѣмъ въ обратномъ духѣ, чѣмъ приведенный выше авторъ оффиціальной исторіи храма: „Конечно, говоритъ онъ, эта архитектура здѣсь болѣе умѣстна, чѣмъ античная, но ей не достаетъ ни изящества, ни чистоты стиля. Еслибъ г. Тонъ, добавляетъ онъ, долго и терпѣливо изучалъ византійскія церкви Греціи, Турціи, Константинополя, Аѳона и въ самой Россіи, то онъ, конечно, подарилъ бы свое отечество памятникомъ искусства совсѣмъ иного характера, чѣмъ этотъ храмъ“.

Но для русскихъ современниковъ Тона и это казалось возрожденіемъ искусства; при своихъ слабыхъ знаніяхъ родной старины, они и этимъ могли не только удовлетворяться, но даже и восторгаться. Дѣло дошло до того, что „тоновская архитектура“ получила значеніе оффиціальной и почти обязательной.

Еще въ двадцатыхъ годахъ XIX-го столѣтія были изданы Строительнымъ Комитетомъ, для руководства строителей и архитекторовъ, такъ называемые нормальные чертежи, подъ заглавіемъ: Собраніе плановъ, фасадовъ и профилей для строенія каменныхъ церквей, съ краткимъ наставленіемъ, какъ о самомъ производствѣ строенія, такъ и о вычисленіи потребныхъ къ тому матеріаловъ и т. д., гдѣ всѣ чертежи были составлены въ ложно-классическомъ стилѣ.

Въ 1825 г., послѣдовало Высочайшее повелѣніе, чтобы всѣ планы и фасады даже сельскихъ деревянныхъ церквей были разсматриваемы, или составляемы при Департаментѣ Государствен-

наго Хозяйства и Публичныхъ Зданій. По этому поводу, Святѣйшій Синодъ вошелъ съ такимъ представленіемъ: „поелику, говорилось тамъ, во многихъ мѣстахъ прихожане изъявляютъ желаніе строить церкви сообразно древнимъ оныхъ видамъ: то Святѣйшій Синодъ находитъ необходимо нужнымъ, къ изданной отъ Министерства Внутреннихъ Дѣлъ книгѣ, подъ названіемъ: „Собраніе церквей, фасадовъ и профилей для строенія каменныхъ церквей", составить нѣсколько таковыхъ плановъ, по примѣру древнихъ православныхъ церквей". Въ отвѣтъ на это, состоялось немедленное распоряженіе о составленіи Строительнымъ Комитетомъ плановъ и фасадовъ, „по видамъ древнихъ церквей въ Россіи".

И, какъ бы въ отвѣтъ на это, въ 1838 году, Тонъ издаетъ большую книгу, посвященную Императору Николаю I, подъ заглавіемъ: „Церкви, сочиненныя архитекторомъ Его Императорскаго Величества, профессоромъ К. Тономъ". А послѣ указа 25 марта 1841 года, гдѣ этотъ стиль признанъ уже господствующимъ, Тонъ, въ 1844 году, выпускаетъ дополненіе къ названной книгѣ, въ которомъ находятся планы и фасады не только построенныхъ имъ церквей, но и такихъ, по которымъ должны строиться вновь созидаемыя церкви.

Такимъ образомъ, вмѣсто разрѣшенія возстановить церкви въ ихъ древнемъ видѣ, котораго, по словамъ Синода, просили нѣкоторые прихожане, имъ силою навязывались проекты Тона, отъ которыхъ, какъ мы видѣли, нельзя было отступать иначе, какъ по Высочайшему разрѣшенію.

Но дѣятельность Тона не ограничилась одною церковною архитектурою; его рукъ не миновали и гражданскія сооруженія. Совсѣмъ въ такомъ же родѣ построилъ онъ и новый, такъ называемый Большой Кремлевскій Дворецъ, который, кромѣ нѣсколькихъ деталей, представляетъ изъ себя ящикъ, не имѣющій ничего общаго съ русскою стариною, и про который одинъ знатокъ русскаго искусства очень мѣтко отозвался: что̀ это за домъ, въ который и войти нельзя иначе, какъ черезъ окно?! Дѣйствительно, мы не только не видимъ здѣсь типичныхъ для русскаго искусства большихъ крылецъ съ рундуками, но даже и обыкновенныя, въ любой архитектурѣ, подъѣзды, и тѣ тщательно замаскированы.

Наконецъ, въ сороковыхъ годахъ, Тонъ сочинилъ еще „Нормальные чертежи на постройку крестьянскихъ домовъ въ казенныхъ селеніяхъ", конечно все въ томъ же духѣ.

Но опять повторяемъ, что, для того времени, и это было большимъ шагомъ впередъ, чего нельзя сказать о другомъ монументальномъ сооруженіи этой эпохи, стоившей государству много дороже, чѣмъ Храмъ Христа Спасителя, но неимѣющемъ и этого значенія—объ Исакіевскомъ соборѣ, въ Петербургѣ.

Первоначально храмъ во имя Св. Исаакія былъ построенъ еще Петромъ Великимъ, какъ памятникъ дня его рожденія, и представлялъ собою большой, деревянный, одноэтажный амбаръ, служившій ему раньше чертежной и находившійся противъ теперешней Гороховой улицы, по сосѣдству съ мастерской, гдѣ работалъ царь-преобразователь. Черезъ семь лѣтъ, въ замѣнъ этой церкви, былъ построенъ, по проекту Маттернови, каменный храмъ, на томъ мѣстѣ, гдѣ теперь стоитъ памятникъ Петру I. Но, вначалѣ, трещины отъ сильной осадки болотистой почвы, а затѣмъ пожаръ привели его въ крайне плохое состояніе, и Екатерина II рѣшила, вмѣсто него, воздвигнуть, по проекту Ринальди, новый величественный храмъ, достойный памяти великаго монарха, выбрала для этого новое мѣсто, подальше отъ берега, именно то, гдѣ стоитъ теперешній соборъ, и, въ 1768 году, заложила большой мраморный пятиглавый соборъ. Но при ея жизни онъ былъ доведенъ только до карниза. Такая медленность постройки не нравилась императору Павлу, и онъ приказалъ уменьшить размѣры верхнихъ частей храма — вмѣсто пяти куполовъ устроить одинъ маленькій и, какъ можно скорѣе, достроить его изъ кирпича. Но поспѣшность привела къ быстрому разрушенію, такъ что Александръ I, въ 1818 году, рѣшилъ вновь его построить, по проекту французскаго архитектора Монферрана (рис. 37).

Монферранъ предложилъ увеличить храмъ на одну треть, такъ что онъ имѣлъ въ длину сорокъ три сажени, а въ ширину—двадцать пять, и увѣнчать его однимъ большимъ куполомъ съ четырьмя малыми. Снаружи предполагались колонны, внутри мраморъ до сводовъ, и весь храмъ долженъ былъ быть богато изукрашеннымъ живописью, скульптурою, лѣпными работами и богато вызолоченными куполами, „такъ чтобы онъ, какъ снаружи, такъ и внутри, по богатству и благородству архитектуры, представлялъ все, что̀ возбуждаетъ удивленіе въ самыхъ великолѣпныхъ церквахъ Италіи“.

Но, черезъ нѣсколько лѣтъ, въ коммиссіи по построенію храма возникли разныя несогласія и пререканія, стали назначаться одинъ

за другимъ временные комитеты, для пересмотра плановъ и работъ, и постройка пріостановилась. Между тѣмъ, на престолъ вступилъ Николай I. Онъ обратилъ вниманіе на постройку собора, и самъ внимательно пересмотрѣлъ проектъ его. Вокругъ большого



Рис. 37. А. А. Монферранъ.

купола, вмѣсто малыхъ куполовъ, онъ приказалъ устроить четыре колокольни, восточную же и западную часть собора велѣлъ увеличить и украсить портиками, съ гранитными колоннами, вмѣсто предназначеннаго для облицовки ревельскаго бѣлаго камня, назначилъ сѣрый мраморъ, а для колоннъ гранитъ; на крышѣ же собора, по угламъ, прибавлены были группы ангеловъ. Въ такомъ

видѣ храмъ былъ доконченъ и торжественно освященъ въ 1858 году (рис. 38). Въ результатѣ получилась лишь неудачная копія

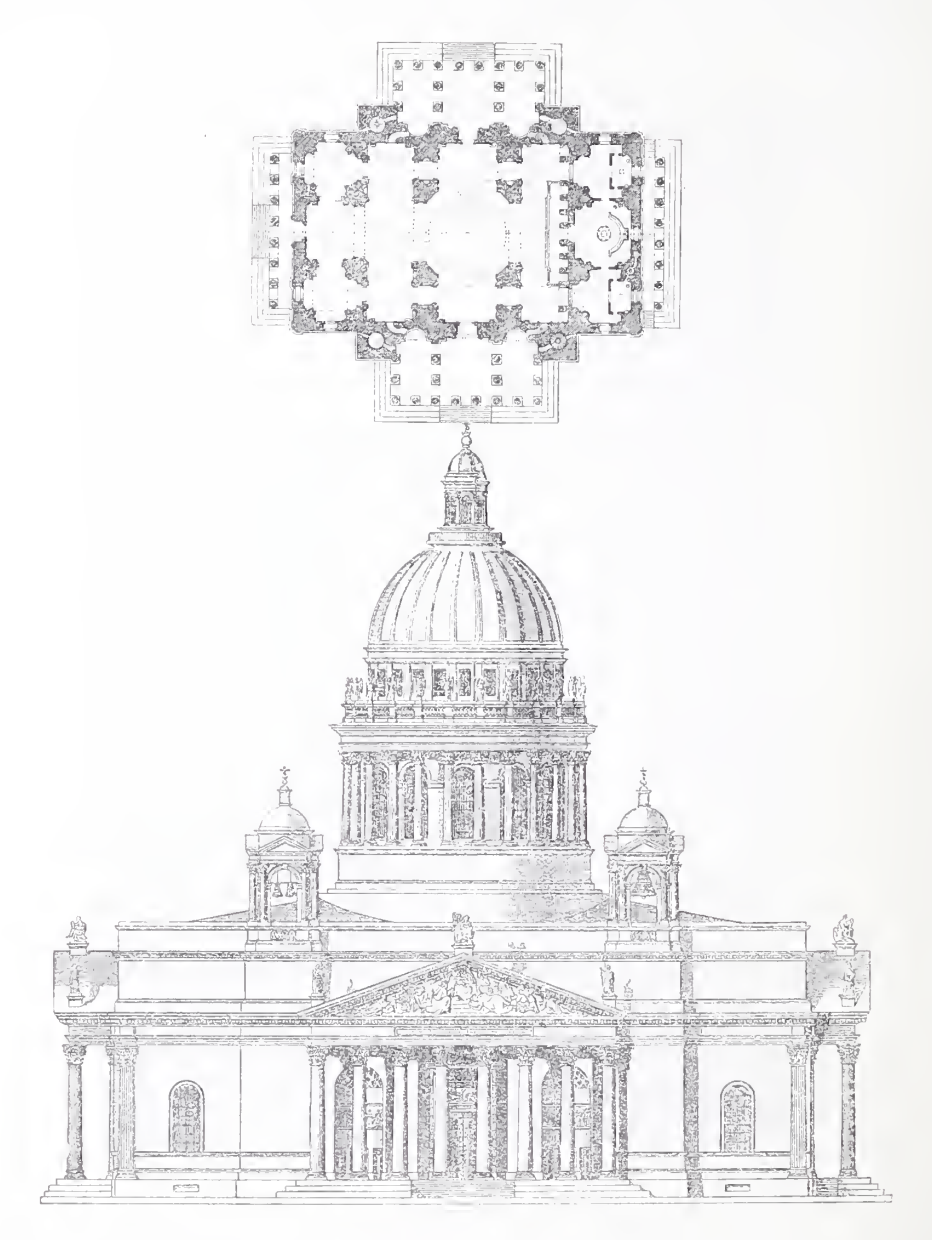


Рис. 38. Монферранъ А. А. Соборъ св. Исаакія Далматскаго.

съ прекраснаго зданія Пантеона въ Парижѣ, отличающаяся только большими размѣрами да необыкновенною цѣнностію матеріаловъ и не имѣющая за собой даже того значенія, въ которомъ нельзя отказать постройкамъ Тона, оставившаго слѣдъ въ исто-

ріи нашего зодчества уже однимъ тѣмъ, что замѣнилъ стиль ложно-классическій, такъ-сказать, ложно-византійскимъ.

Въ стремленіи же воскресить у насъ не русскій, а византійскій стиль гораздо дальше Тона и болѣе удачно пошелъ Кузьминъ (род. въ 1819 г., ум. въ 1875 г.).

Романъ Ивановичъ Кузьминъ, отправившись, въ качествѣ пенсіонера Академіи, въ Грецію, занялся изученіемъ памятниковъ византійскаго искусства, и пріобрѣлъ тамъ такія серьезныя свѣдѣнія въ этомъ стилѣ, какихъ не имѣлъ ни одинъ изъ современныхъ ему нашихъ архитекторовъ. Вернувшись въ Россію, въ 1840 г., и получивъ званіе академика, а потомъ вскорѣ и профессора, онъ тѣмъ не менѣе скромно началъ свое архитектурное поприще въ отечествѣ, хотя Парижская Академія избрала его въ свои члены. Но двѣ постройки его должны быть занесены на страницы исторіи нашего зодчества: это—православная церковь въ Парижѣ (рис. 39) и, особенно греческая посольская церковь въ Петербургѣ, которая была выстроена въ то время, когда никто еще не догадывался, что Высочайше утвержденные тоновскіе проекты неизмѣримо далеки отъ идеала византійскаго искусства, и въ которой онъ представилъ намъ истинный характеръ византійско-русской архитектуры. Эта церковь, не смотря на дешевизну постройки, отличается большимъ благолѣпіемъ. Съ самаго входа въ нее открывается сразу все богатство характерныхъ ея украшеній, что̀ придаетъ храму особенную праздничную наружность и вмѣстѣ производитъ сильное впечатлѣніе, какого мы напрасно стали бы искать въ другихъ современныхъ ему храмахъ. Расположеніе свѣта здѣсь такъ приспособлено, что лучи солнца не попадаютъ на молящихся, гдѣ бы они ни стояли, а, вмѣстѣ съ тѣмъ, храмъ вовсе не имѣетъ мрачности. Въ акустическомъ отношеніи храмъ вполнѣ удовлетворителенъ. Все это, вмѣстѣ взятое, свидѣтельствуетъ о большой добросовѣстности, художественныхъ задаткахъ строителя и о его полномъ обладаніи своими средствами.

Слѣдуетъ, наконецъ, упомянуть еще архитекторовъ, которые, хотя не сдѣлали въ нашемъ зодчествѣ никакого переворота, но все-таки не безъ таланта работали на томъ скромномъ поприщѣ подражанія иностранному, которое господствовало въ ихъ эпоху. Таковы были: Михаилъ Доримедонтовичъ Быковскій (род. въ 1801 г., ум. въ 1885 г.), построившій церковь Троицы на Грязяхъ, Ивановскій монастырь, въ Москвѣ, колокольню Страст-

ного монастыря, тамъ же, Голицынскую галлерею, тамъ же, дачныя постройки въ имѣньяхъ графа Панина и Вонлярлярскихъ и др.; кромѣ того, онъ оказалъ не малую услугу художественному образованію, какъ прекрасный преподаватель архитек-



Рис. 39. Кузьминъ Р. И. Русская церковь въ Парижѣ.

туры; Александръ Павловичъ Брюлловъ (род. въ 1738 г., ум. въ 1877 г.), изъ работъ котораго укажемъ на Пулковскую обсерваторію, готическую церковь въ Парголовѣ, лютеранскую церковь на Невскомъ проспектѣ, Михайловскій театръ, домъ Гвардейскаго штаба и мн. др; Сергѣй Андреевичъ Ива-

новъ (род. въ 1822 г., ум. въ 1877 г.), братъ извѣстнаго художника, прославившійся своими изслѣдованіями о термахъ Каракаллы и о тронѣ знаменитой статуи Юпитера Олимпійскаго, роскошно изданными теперь Германскимъ Археологическимъ Институтомъ въ Римѣ; наконецъ, профессора Академіи братья Андрей Алексѣевичъ и Александръ Алексѣевичъ Михайловы, Авраамъ Ивановичъ Мельниковъ и Василій Алексѣевичъ Глинка, Василій Петровичъ Стасовъ, Дмитрій Егоровичъ Ефимовъ и мн. др.

X.

Также, какъ и другія отрасли искусства, за разсматриваемое нами время, и скульптура началась у насъ съ работъ иностранцевъ. Одинъ изъ западныхъ ученыхъ друзей Екатерины II, Дидро, рекомендовалъ ей своего соотечественника, Фальконета (Etienne Falconet), и при этомъ расхвалилъ его такъ, что Екатерина сама приходила отъ него въ восторгъ, прежде даже, чѣмъ онъ пріѣхалъ. Въ октябрѣ 1766 г., она уже писала г-жѣ Жоффренъ: „Г. Дидро, чрезъ посредство Бецкаго, изливаетъ всю чувствительность своего сердца за нѣсколько сотъ верстъ отъ своего дома: онъ намъ рекомендуетъ своихъ друзей и далъ мнѣ случай пріобрѣсти человѣка, которому, я думаю, нѣтъ равнаго: это Фальконетъ. Онъ вскорѣ начнетъ статую Петра Великаго. Если и есть художники, которые ему равны по искусству, то смѣло, я думаю, можно сказать, что нѣтъ такихъ, которыхъ можно бы сравнить съ нимъ по чувствамъ: однимъ словомъ, онъ— задушевный другъ Дидро“.

Если такой отзывъ и сильно преувеличенъ, какъ потомъ въ этомъ убѣдилась и сама Екатерина, замѣтно остывшая къ художнику, то, все же, Фальконетъ былъ дѣйствительно талантливымъ скульпторомъ и украсилъ нашу столицу превосходною конною статуей (рис. 40).

Увидавъ ее, во время своего посѣщенія Петербурга, въ 1774 году, Дидро писалъ ея автору: „Истина природы сохранила всю чистоту свою; но геній вашъ слилъ съ нею блескъ всеувеличивающей и изумляющей поэзіи. Конь вашъ не есть снимокъ съ красивѣйшаго изъ существующихъ коней, точно такъ же, какъ Апол-

лонъ Бельведерскій не есть повтореніе красивѣйшаго изъ людей: и тотъ и другой суть произведенія творца и художника. Онъ колоссаленъ, но легокъ; онъ мощенъ и граціозенъ; его голова полна ума и жизни. Сколько я могъ судить, онъ исполненъ съ необыкновенною наблюдательностью, но глубоко изученныя подробности не вредятъ общему впечатлѣнію; все сдѣлано широко. Ни напряженія, ни труда не чувствуешь,—подумаешь, что это работа одного дня... Герой сидитъ хорошо. Герой и конь сливаются въ прекраснаго центавра, коего человѣческая, мыслящая часть, по своему спокойствію, составляетъ чудный контрастъ съ животною, возвышающеюся частью. Рука хорошо повелѣваетъ и покровительствуетъ; ликъ внушаетъ уваженіе и довѣріе; голова превосходна и исполнена съ глубокимъ знаніемъ и возвышеннымъ чувствомъ; словомъ, это чудесная вещь... Трудъ этотъ, другъ мой, заключаетъ онъ, наконецъ, какъ истинно прекрасное произведеніе, отличается тѣмъ, что оно кажется прекраснымъ, когда его видишь въ первый разъ, а во второй, третій, четвертый разъ — представляется еще прекраснѣе, покидаешь его съ сожалѣніемъ и охотно къ нему возвращаешься".

Другой французъ, Н. Ф. Жилле, приглашенный въ 1757 г. для преподаванія скульптуры въ Академіи, образовалъ нѣсколькихъ русскихъ учениковъ, среди которыхъ особенно выдался своимъ дарованіемъ Ѳ. И. Шубинъ (род. 1740 г., ум. 1805 г.).

Ѳедотъ Ивановичъ Шубинъ представляетъ собою художника, какого встрѣтить въ то время трудно было и ожидать.

Землякъ Ломоносова, онъ тоже пришелъ пѣшкомъ въ столицу съ обозомъ трески, гдѣ, при помощи Ломоносова, былъ опредѣленъ въ Академію, а по окончаніи курса, отправленъ заграницу.

Несмотря на то, что кругомъ него все преклонялось предъ французскимъ жеманствомъ, что сцены Вато и пастушки Буше казались всѣмъ идеаломъ живописи, несмотря на все это, Шубинъ сумѣлъ сохранить въ своихъ произведеніяхъ полную правдивость и даже натурализмъ. Еще до поѣздки своей за-границу, онъ занимался исполненіемъ статуэтокъ, представлявшихъ хорошо знакомыхъ ему раньше уличныхъ торговцевъ и торговокъ пряниками и орѣхами, смѣтливыхъ плотниковъ и ловкихъ косцовъ, которыя восхищали даже его профессора настолько, что тотъ удостоивалъ ихъ собственноручнаго исправленія, т.-е. придавалъ имъ необходи-

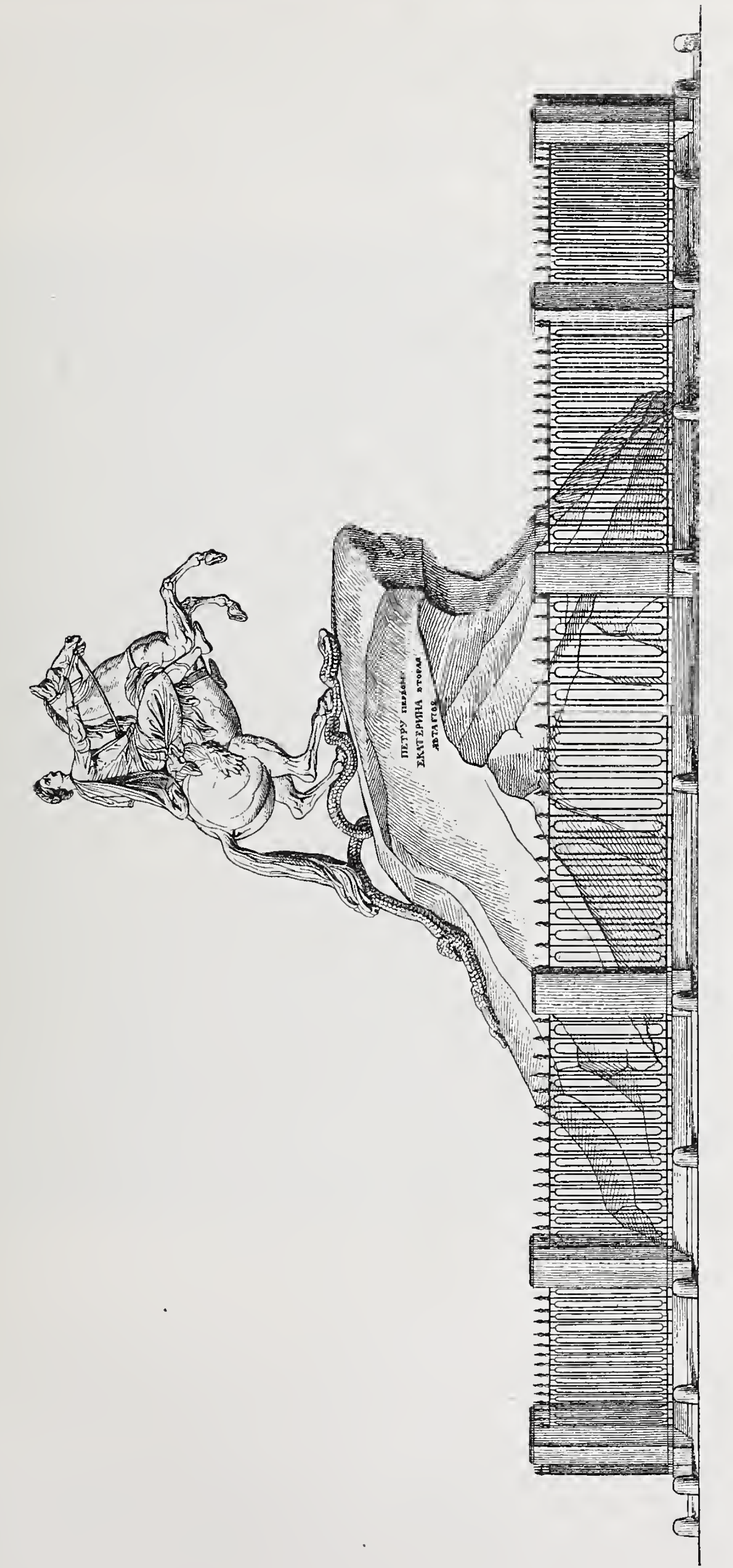


Рис. 40. Фальконетъ. Памятникъ Петру Великому.

мую, по его понятіямъ, для всякаго произведенія искусства, грацію, чѣмъ, понятно, лишалъ ихъ всей ихъ народной оригинальности и сообщалъ имъ чисто французскій пошибъ.

Конечно, пройдя полный курсъ художественнаго образованія, Шубинъ долженъ былъ выработать въ себѣ, какъ тогда говорилось, строгую школу, и такія „недостойныя строгаго художника“ занятія долженъ былъ бросить. Но все же, они оставили свой слѣдъ въ душѣ художника, и изъ него выработался превосходный скульпторъ-портретистъ, которымъ съ полнымъ правомъ могло гордиться наше юное искусство.

Но современной Академіи было не по вкусу такое направленіе его таланта, и, несмотря на горячее покровительство какое оказывалъ ему могущественный князь Потемкинъ, она старалась противодѣйствовать ему, гдѣ только было можно, и всячески отклоняло его профессуру. Такъ что, когда Потемкинъ потребовалъ отъ Бецкаго, чтобы Шубинъ былъ сдѣланъ адъюнктъ - ректоромъ Академіи, то совѣтъ Академіи рѣшилъ устранить его, протянувъ время и выставивъ ему въ конкуренты своего кандидата, въ лицѣ Ѳеодосія Ѳедоровича Щедрина (род. около 1751 г., ум. въ 1825 г.), какъ разъ къ этому времени вернувшагося изъ заграничнаго пенсіонерства. Этотъ послѣдній подалъ, въ маѣ 1790 г., слѣдующее прошеніе:

„Воспитанный въ оной Академіи, писалъ онъ тамъ, и иждивеніемъ ея наученный скульптурному художеству, прилагалъ я до нынѣ все мое тщаніе стать достойнымъ питомцемъ столь достославнаго училища. Произведенія мои, какъ здѣсь, такъ и въ чужихъ краяхъ, Императорской Академіи Художествъ частію уже извѣстны; а стяжалъ ли я чрезъ нихъ уваженіе публики, оставляю просвѣщенному суду художниковъ. Много лѣтъ въ уединеніи трудился я достигнуть только совершенства въ званіи моемъ и никогда не искалъ ни почестей, ни наградъ, кромѣ удовольствія, происходящаго отъ благоразумнаго сужденія знатоковъ и любителей изящныхъ художествъ. Но нынѣ увѣдомился, что г. академикъ Ѳ. И. Шубинъ требуетъ отъ Академіи, дабы она пріобщила его къ сословію своему, въ званіи адъюнктъ - ректора или старшаго профессора, представляя въ побудительныя къ тому причины давность его бытности скульпторомъ и первенство изъ учениковъ Академіи, не прилагая, однакоже, никакихъ трудовъ своихъ на сужденіе. А какъ всякому благомыслящему

извѣстно, что награды и почести дарованіямъ раздаются не по древности лѣтъ, не по первенству названія, ниже по пристрастію къ личнымъ и чуждымъ для художествъ достоинствамъ, но по мѣрѣ знанія, трудовъ и произведеній ума и тщанія человѣческаго,



Рис. 41. Шубинъ Ѳ. И. Екатерина II.

того для, не яко пришлецъ и чужеземецъ, но какъ питомецъ и ученикъ Императорской Академіи Художествъ, поставляю себѣ въ должность оказать ревность мою стать съ нимъ, г. Шубинымъ, въ состязаніе и, представя труды мои, всепокорнѣйше просить, дабы Императорская Академія Художествъ разсмотрѣла оные и, сравнивъ ихъ съ произведеніями

г. Шубина, отдала справедливость достойнѣйшему изъ насъ и, потому, достойнѣйшаго жъ избрала бы въ профессоры или адъюнктъ-ректоры".

Въ отвѣтъ на это, Совѣтъ Академіи опредѣлилъ объявить Щедрину, что „при первомъ большомъ собраніи имѣютъ быть разсматриваемы его произведенія, и сдѣлано будетъ соразмѣрное удовлетвореніе".

Но слухъ о скоромъ пріѣздѣ Потемкина и затѣмъ его дѣйствительный пріѣздъ въ столицу заставили Академію отложить это со-

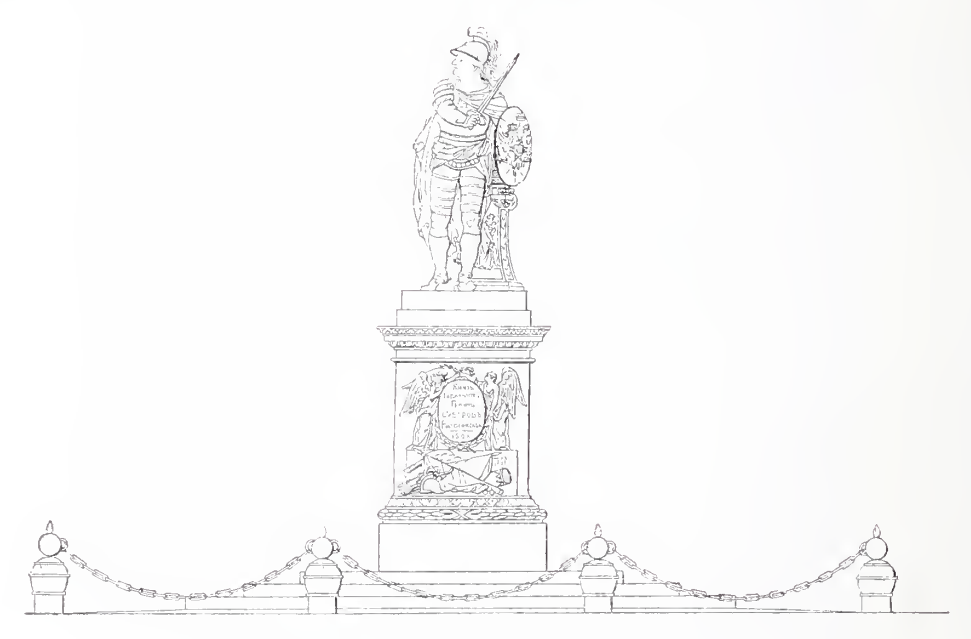


Рис. 42. Козловскій, М. И. Памятникъ Суворову.

браніе. Между тѣмъ, превосходная статуя Екатерины II, исполненная Шубинымъ для Потемкина (рис. 41) и имѣвшая громадный успѣхъ на празднествѣ, устроенномъ Свѣтлѣйшимъ, ясно показала Академіи, что работы ея кандидата не выдержатъ съ нею сравненія. Пришлось еще отложить собраніе, пока Щедринъ могъ бы успѣть приготовить что̀-нибудь годное для состязанія. И дѣйствительно, въ 1793 г., онъ представилъ самое лучшее произведеніе, на какое только былъ способенъ—статую „Венеры, вышедшей изъ воды". Тутъ силы соперниковъ почти сравнялись, и Академія признала обоихъ ихъ профессорами.

Изъ работъ Шубина укажемъ еще на бюсты знаменитыхъ современниковъ Екатерины и на мраморныя горельефныя головы

русскихъ великихъ князей, украшающія Оружейную Полату и Петровскій дворецъ; изъ работъ же Щедрина на барельефы Казанскаго собора, въ Петербургѣ.

Упомянемъ еще довольно безцвѣтнаго профессора скульптуры этого времени, Ѳедора Гордѣевича Гордѣева (род. въ



Рис. 43. Козловскій, М. И. Богъ бесѣдуетъ съ апп. Петромъ и Павломъ.

1744 г., ум. въ 1810 г.), исполнившаго барельефъ „Меркурій отдающій Нимфѣ новорожденнаго Бахуса“, и надгробный памятникъ князю А. М. Голицыну, и Михаила Ивановича Козловскаго (род. въ 1733 г., ум. въ 1802 г.), не лишеннаго таланта, но въ сильной степени поддавшагося французскому вліянію. Изъ работъ послѣдняго укажемъ на памятникъ Суворову (рис. 42), на Царицыномъ лугу, мраморныя статуи: „Спящая дѣвочка“, „Амуръ, вынимающій стрѣлу изъ колчана“, „Гименей“ и на барельефы на

Мраморномъ дворцѣ, изображающіе „Возвращеніе Ромула въ Карѳагенъ“ и „Камилла, избавляющаго Римъ отъ галловъ“. Многія изъ его работъ изданы имъ же самимъ въ гравюрахъ (рис. 43).

За время царствованія Александра I и начала царствованія Николая I выдавались своими работами: Василій Ивановичъ

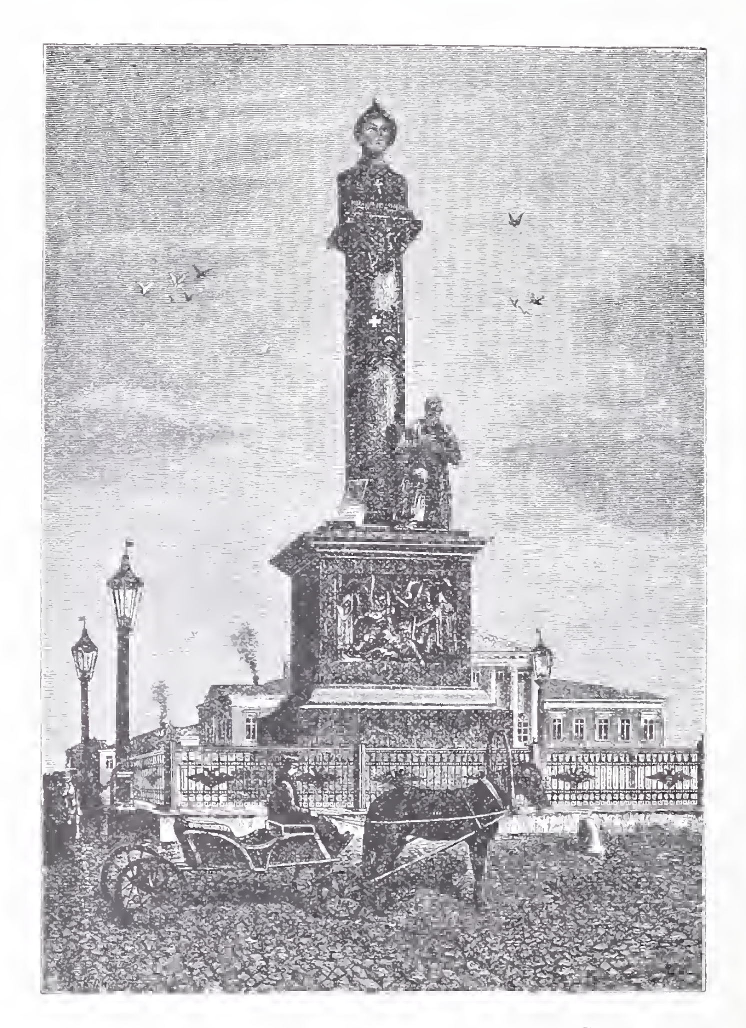


Рис. 44. Демутъ-Малиновскій. Памятникъ Сусанину.

Демутъ-Малиновскій (род. въ 1779 г., ум. въ 1846 г.), вылѣпившій статую апостола Андрея, для Казанскаго собора въ Петербургѣ, статую „Русскаго Сцеволы“, памятникъ Сусанину (рис. 44), въ Костромѣ, и много портретныхъ бюстовъ; Степанъ Степановичъ Пименовъ (род. въ 1784 г., ум. въ 1833 г.), выполнившій, между прочимъ, двѣ группы на подъѣздѣ Горнаго Института, въ Петербургѣ; Иванъ Прокофьевичъ Прокофьевъ

(род. въ 1759 г., ум. въ 1828 г.), исполнившій статую бѣгущаго Актеона, петергофскіе фонтаны, изображающіе рѣку Волховъ и Тритоновъ, спящаго пастушка и другія произведенія, отличающіяся сильнымъ движеніемъ, смѣлостью и большимъ чувствомъ, и Иванъ Петровичъ Мартосъ (рис. 45) (род. въ 1752 г., ум. въ 1835 г.), исполнившій, въ теченіе своей долгой жизни, множество статуй, группъ и барельефовъ, изъ которыхъ наиболѣе извѣстны: памятникъ Минину и князю Пожарскому (рис. 46), въ Москвѣ, герцогу Ришелье, въ Одессѣ, Ломоносову, въ Архангельскѣ, князю Потемкину, въ Херсонѣ, Александру I, въ Таганрогѣ, Павлу I и великимъ княжнамъ (рис. 47) Еленѣ и Александрѣ Павловнамъ, въ Павловскѣ, колоссальныя статуи: Іоанна Крестителя, для Казанскаго собора и Андрея Первозваннаго, въ с. Грузинѣ, и большой барельефъ надъ боковыми дверями Казанскаго собора, въ Петербургѣ, изображающій Моисея, извлекающаго воду изъ скалы.



Рис. 45. И. П. Мартосъ. По грав. С. Владимірова.

Во второй половинѣ царствованія императора Николая I, сооруженіе такихъ двухъ памятниковъ, какъ Исаакіевскій соборъ и храмъ Христа Спасителя очень оживили русскую скульптуру, которая, и помимо этихъ храмовъ, находила большую поддержку со стороны государя, щедро награждавшаго труды художниковъ.

Къ этому времени относятся лучшія работы бывшаго вицепрезидента Академіи, графа Ѳедора Петровича Толстого (рис. 48) (род. въ 1783 году, ум. въ 1873 году). Заслуги этого художника и до сихъ поръ, къ сожалѣнію, мало кѣмъ оцѣнены изъ его соотечественниковъ. Такъ какъ онъ работалъ въ эпоху господства у насъ ложно - классическаго направленія, то и его произведенія, переносящія насъ въ классическій міръ, большинствомъ художественныхъ критиковъ смѣшиваются съ безчисленными подражаніями его современниковъ. Но между тѣми и другими была громадная разница. Современники его брали свои сюжеты изъ античнаго міра потому, что такъ это было принято въ то время, потому,

что ихъ учили еще на школьной скамьѣ, что только то художественное произведеніе имѣетъ серьезное значеніе, которое напоминаетъ собою античное произведеніе, что только въ этихъ послѣднихъ они найдутъ настоящую красоту, постигнутъ высокій стиль, безъ котораго нельзя быть великимъ художникомъ, словомъ, учились подражать великимъ произведеніямъ классической древности, а чтобы облегчить себѣ это подражаніе, они и самую обстановку и сюжеты своихъ произведеній старались выбирать изъ того же античнаго міра. Другое дѣло графъ Толстой. Онъ выбиралъ свои сюжеты изъ античнаго міра, потому что онъ душевно былъ плѣненъ этимъ міромъ, потому что всѣ его симпатіи влекли его туда, потому что и самъ онъ являлся какъ бы нѣкоторымъ отраженіемъ этого далекаго міра, подъ вліяніемъ обстоятельствъ, выработавши въ себѣ качества античнаго грека—mens sana in corpore sano.

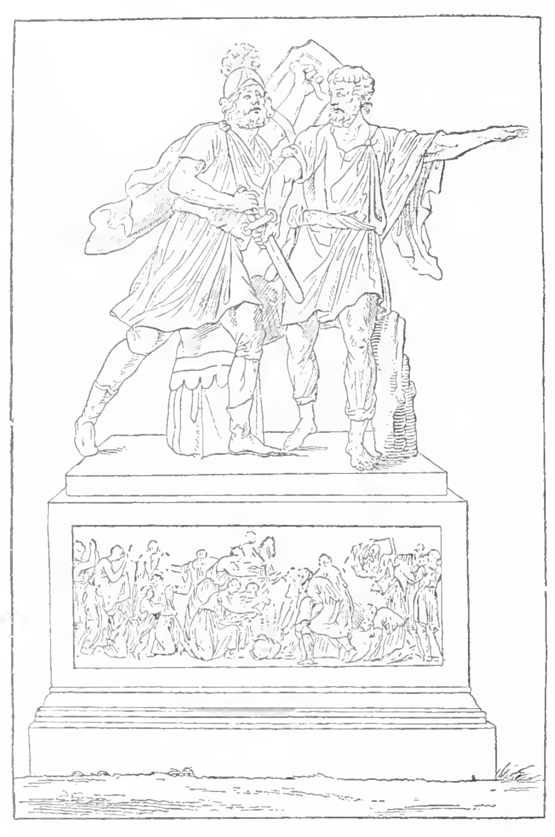


Рис. 46. И. П. Мартосъ. Проэктъ памятника Минину и кн. Пожарскому.

Принадлежа, по своему происхожденію, къ высшей русской аристократіи, графъ Толстой съ дѣтства вовсе не готовился къ художественной карьерѣ. Отецъ его, бывшій въ царствованіе Екатерины II генералъ-кригсъ-коммиссаромъ, былъ хорошо образованнымъ для своего времени, добрымъ и гуманнымъ человѣкомъ, отличавшимся высокой нравственностью и неколебимой честностью. Несмотря на такой высокій и, въ другихъ рукахъ, доходный постъ, онъ не только не накопилъ себѣ богатства, но не оставилъ своимъ дѣтямъ никакого состоянія. Въ виду этого, когда нашему будущему художнику было девять лѣтъ, и его внучатный дядя, графъ Петръ Александровичъ Толстой, извѣстный въ исторіи по своему посольству къ Наполеону I, въ это время женившійся на бо-

гатой княжнѣ М. А. Голицыной и назначенный командиромъ Псковскаго драгунскаго полка, стоявшаго въ Ошмянахъ, предложилъ родителямъ его взять къ себѣ на воспитаніе и позаботиться о его будущей карьерѣ, то это предложеніе было принято съ благодарностью. Тамъ главное вниманіе было обращено на физическое развитіе ребенка, необходимое для военной службы, куда готовили мальчика, еще при крещеніи пожалованнаго въ сержанты Лейбъ-Гвардіи Преображенскаго полка. Ловкій отъ природы, онъ дѣлалъ такіе блистательные успѣхи въ верховой ѣздѣ что главный берейторъ полка давалъ ему объѣзжать приводимыхъ въ полкъ дикихъ горскихъ лошадей, надѣясь на его лег-



Рис. 47. Мартосъ И. П. Ангелъ молитвы.

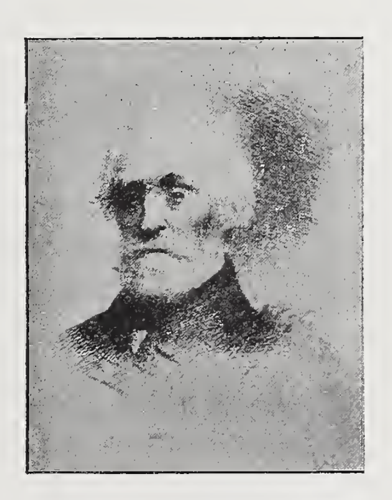


Рис. 48. Гр. Ѳ. П. Толстой. Съ офорта Т. Г. Шевченко.

кость и ловкость, и дѣйствительно, мальчикъ ни разу не былъ выбитъ изъ сѣдла. Съ неменьшимъ успѣхомъ шли и всѣ прочія физическія упражненія. Но, къ чести его дяди, нужно сказать, что онъ не ограничился одною этою стороною воспитанія, а вскорѣ отдалъ племянника въ знаменитый тогда іезуитскій коллегіумъ въ Полоцкъ, во главѣ котораго стоялъ въ то время патеръ Груберъ, человѣкъ извѣстный въ Европѣ своей ученостью и отличавшійся свѣтлымъ и глубокимъ умомъ. Груберъ полюбилъ добраго, прилежнаго и способнаго мальчика и охотно взялся руководить его занятіями, а замѣтя въ немъ большія художественныя способности, самъ будучи недурнымъ миніатюристомъ, сталъ заниматься съ нимъ рисованьемъ. Но эти занятія продолжались недолго. По смерти

Екатерины II. Петръ Александровичъ былъ переведенъ въ Петербургъ, а съ нимъ вернулся и племянникъ и былъ отданъ въ Морской корпусъ, считавшійся тогда и въ образовательномъ, и въ нравственномъ отношеніи лучшимъ учебнымъ заведеніемъ въ Россіи. Окончивъ тамъ курсъ, въ 1802 году, и совершивъ два плаванія, Ѳ. П. Толстой былъ выпущенъ въ гребной флотъ мичманомъ и остался жить въ Петербургѣ, что̀ давало ему возможность продолжать и умственныя, и физическія занятія. Увлекшись балетами Дидло, онъ съ успѣхомъ бралъ у него уроки хореографическаго искусства, учился волтижировкѣ, а въ фехтованіи на рапирахъ достигъ такого успѣха, что могъ тягаться со своимъ учителемъ Севербрикомъ, считавшимся однимъ изъ лучшихъ фехтовальщиковъ въ Европѣ. Но это нисколько не отвлекало молодого графа отъ болѣе серьезныхъ занятій.

„Я чувствовалъ, что мнѣ многаго недоставало, пишетъ самъ художникъ въ своихъ черновыхъ запискахъ, такъ любезно предоставленныхъ въ наше пользованіе дочерью его, Е. Ѳ. Юнге. Корпусное ученіе могло только доставлять просто порядочнаго флотскаго офицера, а не образованнаго человѣка, а мнѣ хотѣлось быть образованнымъ. И потому я употреблялъ всѣ средства, чтобъ знакомиться съ людьми, отличающимися по наукамъ, и посѣщать публичныя лекціи“.

Бывшій его профессоръ Фуссъ вызвался безвозмездно продолжать ему уроки математики и познакомилъ его съ профессоромъ астрономіи, академикомъ Шубертомъ. У медальера Лебрехта онъ познакомился съ академиками Кругомъ и Аделунгомъ, и первый изъ нихъ, разсказываетъ графъ, „былъ такъ добръ, что предложилъ мнѣ свое руководство въ нумизматикѣ. Этотъ умный и добрый ученый, замѣтивъ во мнѣ сильное стремленіе къ пріобрѣтенію познаній, познакомилъ меня съ Паротомъ, Клапротомъ, Монгенштерномъ и Келлеромъ, антикваріемъ и археологомъ Эрмитажа, которыхъ обширное познаніе чрезвычайно благодѣтельное имѣло вліяніе на мое образованіе. Въ ихъ сообществѣ я выучился хорошо и нѣмецкому языку, котораго, вышедъ изъ корпуса, совсѣмъ не зналъ“.

„Окромѣ домашняго занятія и чтенія, разсказываетъ далѣе Ѳ. П. Толстой, я слушаю всѣ публичныя лекціи статистики, политической экономіи, читанной профессоромъ Германомъ, исторіи, физики, химіи и вообще все, что̀ читается по естественнымъ нау-

камъ. Лекціи зоологіи, читаемыя ежегодно профессоромъ Куторгою въ университетѣ, я слушаю два года. Я стараюсь пользоваться всѣми средствами, которыя могутъ быть полезны для моего образованія: не пропускаю ни одного собранія литературныхъ обществъ, здѣсь находящихся, въ которыхъ, почти во всѣхъ, я членомъ. Я былъ весьма хорошо принятъ, и на короткую ногу, въ домѣ А. Н. Оленина, бывшаго государственнымъ секретаремъ въ Государственномъ Совѣтѣ, человѣка весьма образованнаго, и чрезвычайно начитаннаго, и большого любителя наукъ, художествъ и искусствъ. Въ назначенные дни въ недѣлю у него собирается все, что́ есть въ Петербургѣ хорошо образованнаго, отличающагося своими дарованіями, умомъ и познаніями. Подобные дома могутъ считаться хорошими школами для молодыхъ людей, ищущихъ просвѣщенія. У Оленина я познакомился и очень хорошо сошелся съ Гнѣдичемъ, Крыловымъ, Жуковскимъ, Пушкинымъ и Плетневымъ, съ Гречемъ, издававшимъ журналъ „Сѣверная Пчела", молодымъ, умнымъ человѣкомъ, но большимъ болтуномъ, и съ Александромъ Бестужевымъ, умнымъ, молодымъ офицеромъ, отличавшимся тогда своими повѣстями, и братомъ его, тоже очень умнымъ и хорошо образованнымъ морскимъ офицеромъ. Я былъ также хорошо принятъ Дмитріемъ Александровичемъ Блудовымъ, предобрымъ, весьма умнымъ и высокообразованнымъ человѣкомъ, любящимъ и занимающимся русскою литературою, и супругою его, чрезвычайно доброй женщиной, также очень ласково меня принимавшей. У нихъ въ домѣ также собирались въ назначенные дни наши литераторы и поэты и отлично образованные люди, равно какъ и въ домѣ Муравьевой, которой дѣти, офицеры гвардейскаго штаба, отличаются и умомъ и образованностью, и съ которыми я пріятельски знакомъ".

Въ это же время окончательно опредѣлилась судьба нашего художника. Привезенный однажды отцомъ его стеклянный патъ съ изображеніемъ Наполеона далъ ему мысль вылѣпить тутъ же на столѣ, изъ огарка восковой свѣчки, при помощи лишь ножичка и булавки, копію съ него. Увидя эту работу, Фуссъ угадалъ настоящее призваніе своего ученика и посовѣтовалъ ему отправиться въ Академію Художествъ и тамъ познакомиться съ пріемами лѣпки. Графъ послѣдовалъ его совѣту и сталъ заниматься сперва съ однимъ изъ учениковъ медальернаго класса Академіи, а затѣмъ и самъ сталъ посѣщать Академію. Тутъ онъ почувство-

валъ свое настоящее призваніе и, рѣшивши вполнѣ посвятить себя искусству, записался въ ученики. При этомъ графу пришлось испытать тяжелую борьбу, изъ которой, однако, онъ вышелъ съ честью. Родные его и знакомые, пока онъ, будучи офицеромъ, предавался пріятному, по ихъ мнѣнію, развлеченію искусствомъ, находили это



Рис. 49. Гр. Ѳ. П. Толстой. Семейный барельефъ.

похвальнымъ, но когда онъ рѣшился сдѣлаться художникомъ въ полномъ смыслѣ слова и оставить военную карьеру, то всѣ они вознегодовали, находя, что такимъ поступкомъ онъ „безчеститъ“ не только свое имя, но и все дворянство, избирая „неблагородную“ профессію какого-то „маляра“. Сперва они хотѣли соблазнить его, предложивъ ему званіе камеръ - юнкера; когда же онъ отвѣтилъ имъ на это, что „онъ ни по душѣ, ни по разсудку, не рожденъ для этой должности“, что „онъ считаетъ обязанностью всякаго честнаго человѣка добиваться чиновъ и наградъ своимъ собствен-

нымъ трудомъ, а не случайной протекціей, для чего онъ слишкомъ гордъ", то они, почти всѣ, объявили его „опаснымъ сумазбродомъ" и закрыли для него двери своихъ домовъ. Съ другой стороны, и среда художниковъ, въ большинствѣ, относилась къ нему недружелюбно. Они находили, что его дѣло „полы натирать на придворныхъ балахъ, а онъ въ художники затесался, у другихъ хлѣбъ отбивать". Не разъ до слуха графа доходили такія выраженія:

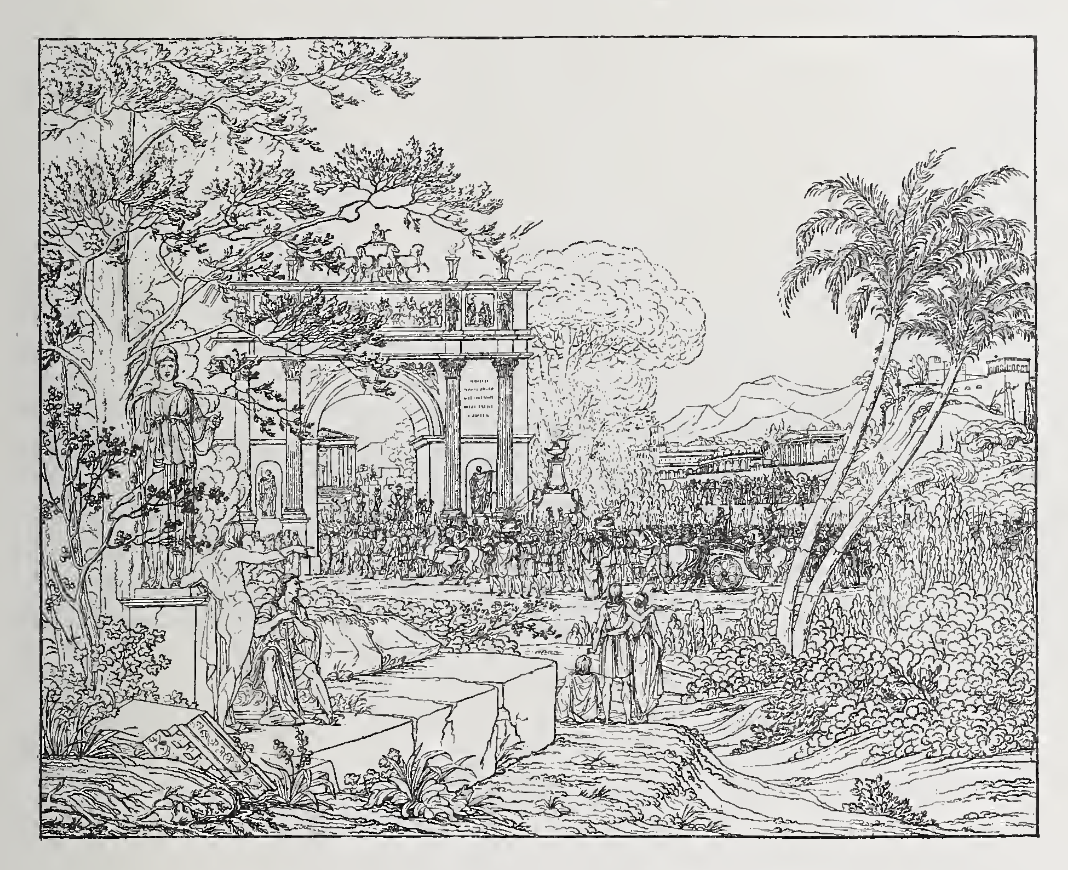


Рис. 50. Гр. Ѳ. П. Толстой. Тріумфальный въѣздъ.

„хочетъ быть и графомъ, и еще художникомъ! Никогда никакой дворянчикъ не можетъ достичь того, чтобъ быть настоящимъ художникомъ!" Но онъ ни на что не обращалъ вниманія и твердо шелъ по пути усовершенствованія въ любимомъ искусствѣ.

Не довольствуясь обязательными занятіями въ Академіи, „для изученія женскихъ формъ, разсказываетъ графъ въ своихъ запискахъ, я ходилъ рисовать въ античныя галлереи Академіи, гдѣ рисовалъ также и съ другихъ античныхъ статуй, причемъ восхищался изящною красотою формъ и позами этихъ превосходныхъ

произведеній древности. Увлекшись красотою статуй Греціи, полюбилъ ея высокія произведенія въ барельефахъ и скульптурѣ, въ саркофагахъ, жертвенникахъ, вазахъ, чашахъ, канделябрахъ, лампахъ, мебели, колесницахъ и т. д., со всѣхъ этихъ произведеній искусства древней Греціи я много рисовалъ, старательно и долго ихъ изучалъ, и вполнѣ полюбилъ древнюю Грецію, сталъ читать

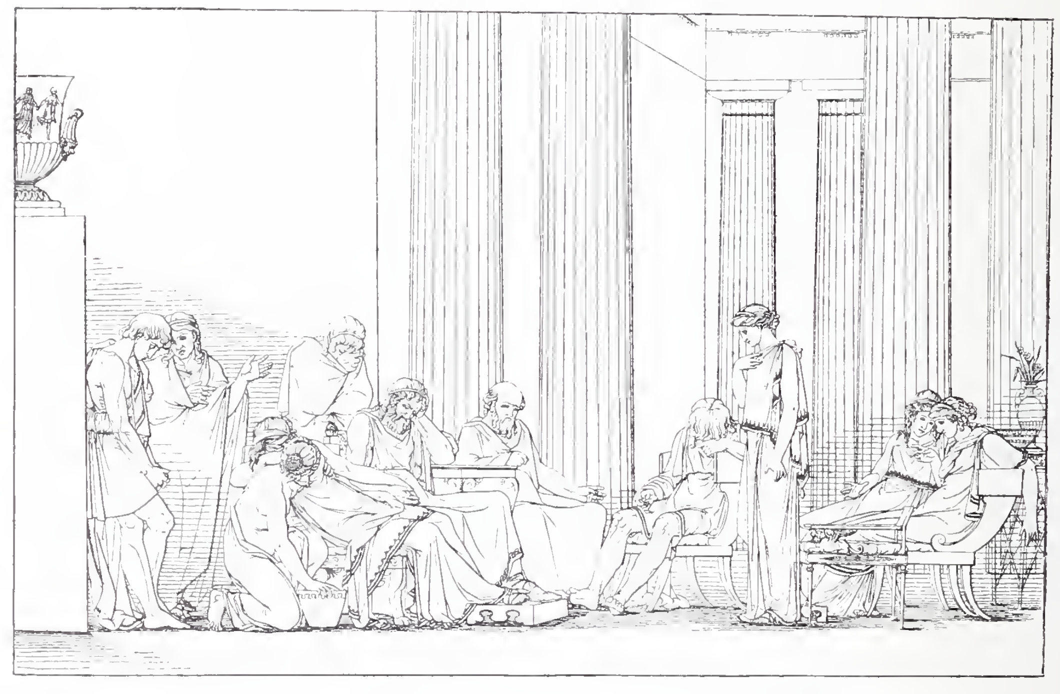


Рис. 51. Толстой гр. Ѳ. П. Иллюстрація къ „Душенькѣ".

„Живите въ счастіи, она сказала имъ:
„Я васъ должна спасти несчастіемъ моимъ".

и изучать все, что̀ было писано о правахъ, обычаяхъ, внѣшней и домашней жизни этого знаменитаго, отличавшагося необыкновеннымъ, изящнымъ вкусомъ и образованнѣйшаго народа въ древности, объ ихъ храмахъ, публичныхъ зданіяхъ, жилыхъ изящно украшаемыхъ домахъ. Изучалъ также ихъ домашнюю утварь, женскіе костюмы и головные уборы. Обыкновенныя мужскія одѣянія у нихъ такъ же изящны, какъ и военныя, только гораздо проще въ украшеніи, ибо шлемы ихъ военныхъ, щиты, рукояти, ножны мечей и гнемиды украшаются богатыми, изящными рельефными работами; ихъ необыкновенной формы колесницы украшены искусною работою. Извѣстно, что любовь къ изящному у древнихъ Грековъ до

того была развита, что они украшали малѣйшія бездѣлушки своего быта: вѣсы, безмѣны, молотки; даже ихъ гвозди имѣютъ красивую форму. Объ ихъ превосходныхъ бронзовыхъ и мраморныхъ произведеніяхъ и говорить нечего. Наконецъ, ихъ разнообразные музыкальные инструменты всегда отличались красивыми формами... У себя дома, въ часы свободные отъ научныхъ занятій, я лѣпилъ изъ воска портреты, которые всѣ находили очень похожими съ

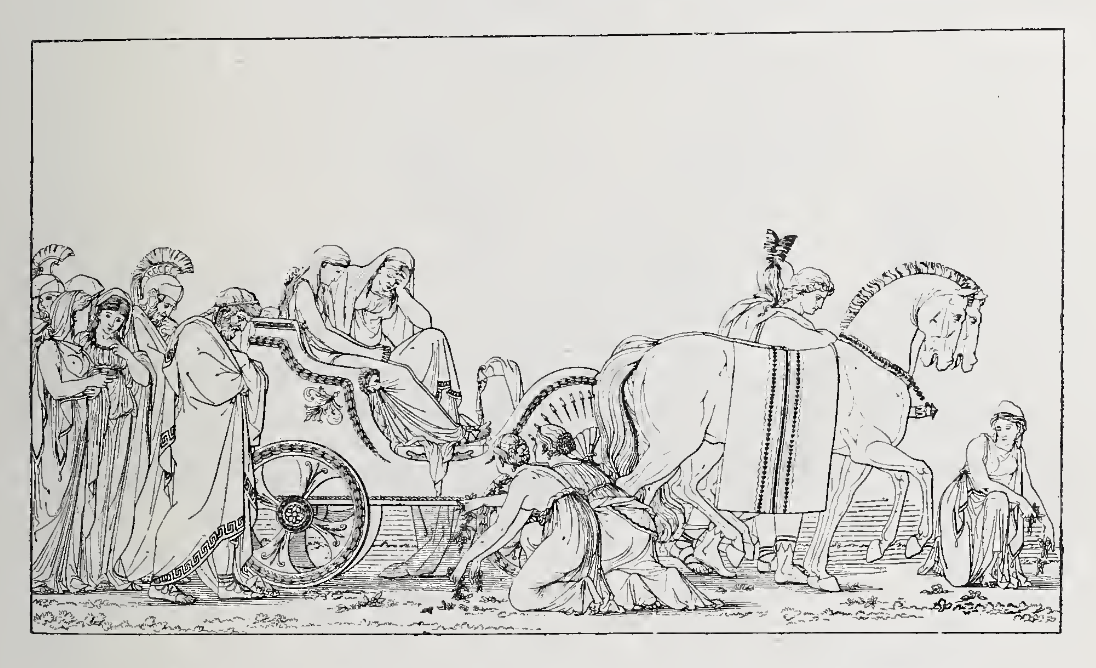


Рис. 52. Толстой гр. Ѳ. П. Иллюстрація къ „Душенькѣ", Богдановича.

„Въ послѣдокъ ѣхала печальна колесница,
„Въ которой съ дочерью сидѣла мать царица"

оригиналами; сочинялъ и лѣпилъ цѣлыя группы и барельефы, причемъ бралъ сюжеты изъ древней исторіи, греческой миѳологіи и изъ богатыхъ интересными сюжетами преданій гомерическихъ вѣковъ... Я первый сталъ лѣпить изъ воска большіе барельефы изъ исторіи древней, русской и всемірной, употребляя самые вѣрные костюмы; это мнѣ очень удобно было дѣлать, такъ какъ я изучилъ археологію и имѣлъ большое собраніе костюмовъ, какъ древнихъ, такъ и среднихъ вѣковъ всѣхъ странъ и народовъ, а также множество описаній изъ жизни и утвари въ разные вѣка".

Уже одного сказаннаго достаточно, чтобы увидать громадную разницу между графомъ Ѳ. П. Толстымъ и его современниками.

Будучи, какъ мы сказали, по самому духу и по воспитанію, близокъ къ античному міру, такъ близокъ, какъ рѣдко можно встрѣтить въ такую отдаленную эпоху, когда обычное воспитаніе слагается совсѣмъ иначе, графъ Ѳ. П. Толстой изучилъ этотъ міръ, какъ рѣдко кто изучалъ въ его время, изучилъ не однимъ умомъ, какъ сухой ученый археологъ, но какъ художникъ, всею душою



Рис. 53. Толстой гр. Ѳ. П. Иллюстрація къ „Душенькѣ", Богдановича.

„На все же, что тогда царевна представляла,
„Безъ всякой жалости богиня отвѣчала".

перенесся въ него, возродилъ его въ душѣ своей и тогда только сталъ воспроизводить его въ своихъ работахъ. Что тутъ похожаго на тотъ эклектизмъ, которымъ ограничивались другіе художники, не обладавшіе не только никакимъ сходствомъ съ античнымъ Грекомъ, но даже и изученіемъ этого міра, особенно такимъ серьезнымъ, а ограничивавшіеся только компиляціею нѣсколькихъ случайно извѣстныхъ имъ произведеній античныхъ, или даже эпохи Возрожденія?!

Не касаясь, въ настоящую минуту, его дѣятельности, какъ медальера, о чемъ мы будемъ говорить далѣе, укажемъ, какъ на главнѣйшія его скульптурныя работы, на мраморный бюстъ Мор-



Рис. 54. Толстой гр. Ѳ. П. Иллюстрація къ „Ифигеніи въ Тавридѣ“, Н. Щербины. Царскій пиръ въ Аргосѣ.

фея, модели святыхъ на дверяхъ Храма Христа Спасителя на фонтанъ въ Петергофѣ, изображающій „Нимфу, льющую изъ

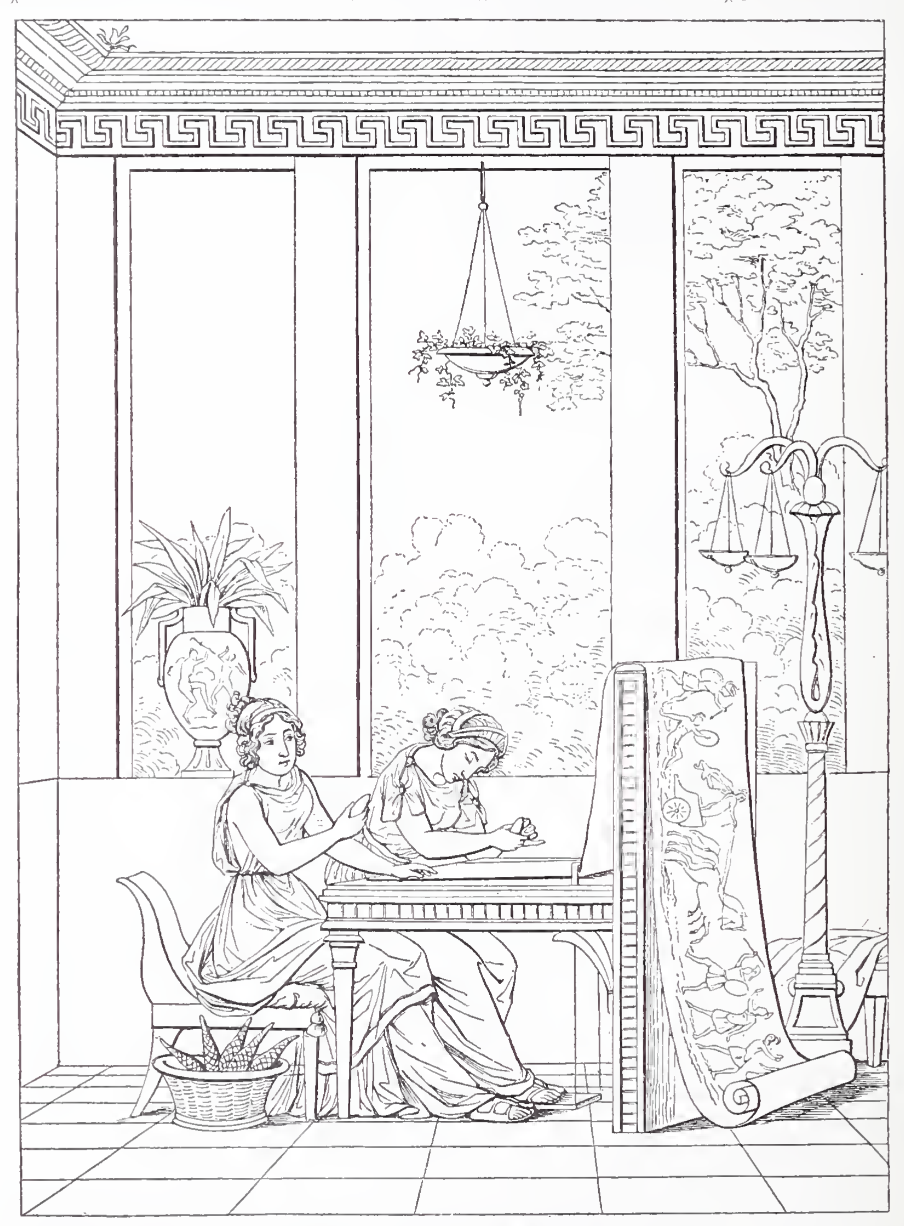


Рис. 55. Толстой гр. Ѳ. П. Иллюстрація къ „Ифигеніи въ Тавридѣ“, Н. Щербины.

Помню—то давно бывало—
Какъ я съ матерью вдвоемъ
Ткать любила покрывала
И на нихъ изображала
Олимпійцевъ челнокомъ.

кувшина воду“. Но, къ сожалѣнію, за исключеніемъ перваго, остальныя изъ указанныхъ произведеній мало даютъ понятія о художникѣ Изображенія святыхъ совсѣмъ для него не характерны, а петергофс-

кій фонтанъ относится уже къ позднѣйшей порѣ его дѣятельности. Гораздо характернѣе для него превосходные рисунки къ поэмѣ „Душенька" Богдановича (рис. 51, 52 и 53), которые только при поверхностномъ взглядѣ производятъ впечатлѣніе подражаній иллюстраціямъ къ Гомеру Флаксмана; если же всмотрѣться въ нихъ внимательнѣе, то нельзя не отдать предпочтенія русскому художнику. Не отрицая значенія произведеній Флаксмана, нужно все-таки сказать, что его рисунки очень талантливое подражаніе рисункамъ греческихъ вазъ, тогда какъ у графа Ѳ. П. Толстого мы видимъ вполнѣ оригинальныя произведенія, имѣющія сходство съ вазами именно потому, что нашъ художникъ былъ проникнутъ античнымъ міромъ такъ же, какъ древній Грекъ, расписывавшій вазы. Подобный же характеръ имѣютъ прелестныя иллюстраціи къ стихотвореніямъ Щербины (рис. 54, 55), лучшія изъ которыхъ, къ сожалѣнію, дошли до насъ только въ очень плохихъ ксилографіяхъ. Здѣсь таланты двухъ художниковъ слились въ удивительной гармоніи и, дополняя одинъ другого, они, дѣйствительно, уносятъ насъ въ тотъ древній міръ, который оба они такъ любили.

Въ это же время работалъ Самуилъ Ивановичъ Гальбергъ (рис. 56) (род. въ 1787 г., ум. въ 1839 г.). У него были нѣкоторыя стремленія даже къ новаторству. Такъ, онъ, въ бытность свою пенсіонеромъ въ Римѣ, вылѣпилъ бюстъ своего товарища, архитектора В. А. Глинки, про который писалъ своимъ роднымъ: „Я не гнался показывать его и даже никому не говорилъ о немъ; но Тенерани (ученикъ Торвальдсена и лучшій изъ молодыхъ скульпторовъ въ Римѣ) увидѣлъ оный въ самое то время, когда формовщикъ принимался за свою работу; онъ расхвалилъ меня, если не до небесъ, то, по крайней мѣрѣ, до купола св. Петра, и черезъ нѣсколько минутъ нахлынула ко мнѣ цѣлая толпа молодыхъ скульпторовъ. Слава о бюстѣ разнеслась, и многіе хотятъ его видѣть. Итальянцы говорятъ: sono innamorato nel suo fare (я влюбился въ его работу); нѣмцы находятъ и Fleisch, и Leben, и wunderschön; французы restent étonnés, и всѣ вообще увѣряютъ, что они не предполагали въ Петербургѣ такого чистаго вкуса, такого манера и проч., и проч., наконецъ, что они даже не видали подобныхъ бюстовъ... Но къ чему такъ много о бюстѣ, о бюстишкѣ? добавляетъ онъ. Что̀ еще скажутъ въ Питерѣ? Можетъ быть, назовутъ меня нововводителемъ, и притомъ неудачнымъ... Портретъ — не только безъ зрачковъ, даже безъ бровей!"

Но, къ сожалѣнію, это былъ только проблескъ молодого таланта, впослѣдствіи безслѣдно заглушенный обычной въ то время академической рутиной. Въ работахъ болѣе крупныхъ, онъ заботился лишь о строгости рисунка и благородствѣ лѣпки, хотя бы, при этомъ, отъ произведенія его и вѣяло холодомъ. Когда ему, вмѣстѣ съ товарищемъ его, Михаиломъ Григорьевичемъ Крыло-



Рис. 56. С. И. Гальбергъ. По рис. М. Бѣлоусова.

вымъ (род. въ 1788 г., ум. въ 1846 г.) было заказано великимъ княземъ Михаиломъ Павловичемъ вылѣпить статую Ахиллеса и Гектора, съ тѣмъ, чтобы обѣ фигуры вмѣстѣ составили одну общую группу, и, по жребію, статуя Ахиллеса досталась Гальбергу, то онъ работалъ надъ ней очень долго, болѣе разсудкомъ, чѣмъ подъ вдохновеніемъ, преклоняясь при этомъ передъ авторитетами до того, что нерѣдко шелъ наперекоръ собственнымъ убѣжденіямъ. Какъ нельзя лучше характеризуетъ его одно мѣсто

изъ письма къ бывшему его профессору, И. П. Мартосу: „По отъѣздѣ великаго князя, пишетъ онъ, показывалъ я эскизъ свой г. Торвальдсену и, по его совѣту, повѣсилъ мечъ и придѣлалъ щитъ. Онъ совѣтовалъ еще поднять голову Ахиллеса; а я нарочно, было, наклонилъ ее, потому что: 1) всѣ древнія статуи и бюсты Ахиллеса, сколько я ихъ видѣлъ, имѣютъ голову наклоненную; можетъ быть, это была принятая формула для представленія Ахиллеса, и я думалъ, удержавъ оную, придать болѣе сходства своему герою; 2) я думалъ представить, что онъ, наклоняя голову, смотритъ исподлобья, мѣряетъ глазами своего противника; къ тому жъ, казалось мнѣ не натуральнымъ, идучи на бой, выставлять впередъ свой лобъ. Впрочемъ, я не знаю, могутъ ли имѣть какой-либо вѣсъ сіи мои причины въ глазахъ здравой критики. Посовѣтуйте, Иванъ Петровичъ! Въ ожиданіи же вашего разрѣшенія, я послѣдую мнѣнія г. Торвальдсена".



Гальбергъ С. И. Памятникъ Н. М. Карамзину.

Эти слова, гдѣ художникъ отступаетъ отъ своихъ убѣжденій, чтобы послѣдовать первому совѣту, полученному имъ отъ другого, уже авторитетнаго художника, и не рѣшается отвергнуть его иначе, какъ съ одобренія своего профессора, характерно не только для Гальберга, но и вообще для русскихъ художниковъ той эпохи.

И статуя, о которой идетъ здѣсь рѣчь, вышла холоднымъ, зауряднымъ произведеніемъ, имѣвшимъ успѣхъ у современниковъ

только благодаря техническимъ достоинствамъ. Таковы же были и другія его работы: „Происхожденіе музыки“, Ева, памятникъ Александру I въ селѣ Грузинѣ, памятникъ Карамзину (рис. 57) и многочисленные портреты, бюсты и статуи.



Рис. 58. Орловскій Б. И. Фавнъ и вакханка.

Упоминавшійся нами сейчасъ М. Г. Крыловъ тоже могъ обѣщать много, въ началѣ своей дѣятельности, устремивши все свое вниманіе на изученіе природы и изучавшій анатомію на трупахъ, „для удобнѣйшаго понятія измѣненій мускуловъ“, но вслѣдствіе какихъ-то, неизвѣстныхъ пока, причинъ, рано покинулъ свое поприще.

Бориса Ивановича Орловскаго (Смирнова) (род. въ 1794 (?) г., ум. въ 1838 году) извѣстны статуи: „Парисъ“, „Сатиръ, играющій на скрипкѣ“, „Фавнъ и Вакханка“ (рис. 58), памятники Кутузову и Барклаю де-Толли, передъ Казанскимъ соборомъ въ Петербургѣ, и Ангелъ на Александровской колоннѣ.

Иванъ Петровичъ Витали (род. въ 1794 г., ум. въ 1855 г.) произвелъ множество статуй, группъ и барельефовъ, изъ которыхъ достаточно указать на бюстъ Императора Александра I, для залы Московскаго дворянскаго собранія, барельефъ и четыре колоссальныя группы для Воспитательнаго дома въ Москвѣ, два фронтона для Исаакіевскаго собора, представляющіе „Поклоненіе волхвовъ“ (рис. 59) и „св. Исаакія, благословляющаго императора Θеодосія“,

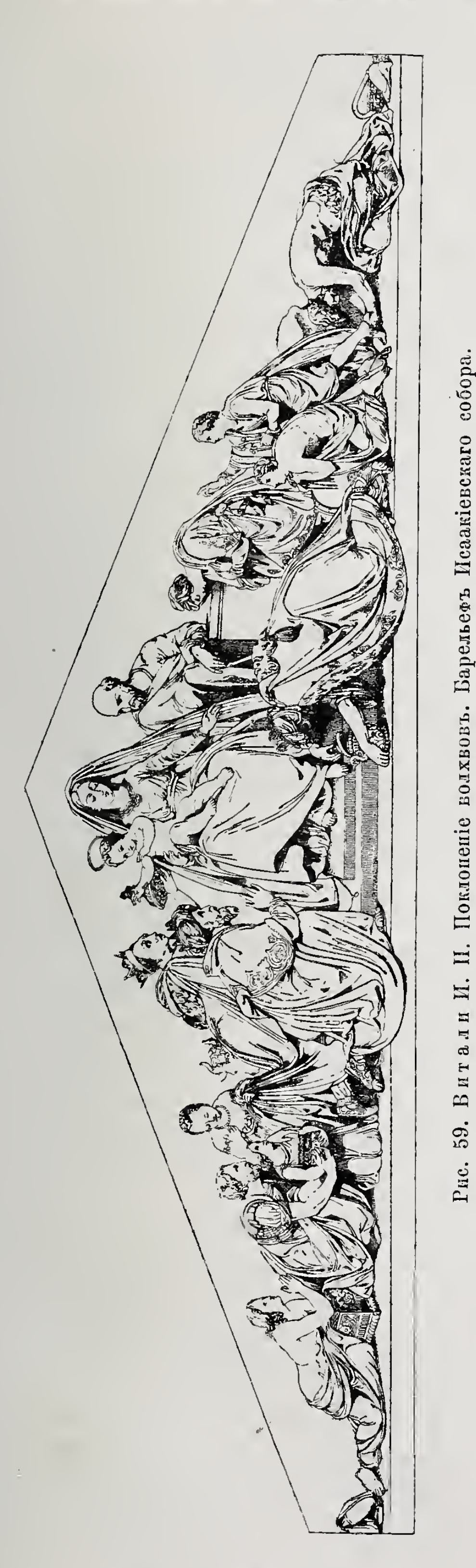


Рис. 59. Витали И. П. Поклоненіе волхвовъ. Барельефъ Исаакіевскаго собора.

скульптурныя изображенія надъ портиками и на входныхъ дверяхъ того же храма и статую Венеры (рис. 60).

Баронъ Петръ Карловичъ Клодтъ фонъ-Юргенсбургъ (рис. 61) (родился въ 1805 г., ум. въ 1867 г.), является уже предвозвѣстникомъ новаго, реальнаго направленія. Окончивъ курсъ въ артиллерійскомъ училищѣ, онъ, тѣмъ не менѣе, вскорѣ оставилъ военную службу и вполнѣ посвятилъ себя любимому искусству. При этомъ, особенно любя животныхъ, онъ ихъ, главнымъ образомъ, и воспроизводилъ въ теченіе всей своей жизни и изображалъ ихъ съ такимъ глубокимъ знаніемъ не только ихъ формъ, но и нравовъ, и обычаевъ, что работы его до сихъ поръ не утратили своего значенія. Въ его „Укротителяхъ коней“, на Аничковомъ мосту, передано столько свободы движенія, столько огня, съ которымъ рвутся эти граціозныя животныя, и при этомъ такъ все это вмѣстѣ слито въ одно гармоничное цѣлое, что и теперь они приковываютъ къ себѣ вниманіе всякаго любителя не менѣе, чѣмъ когда только что вышли изъ рукъ художника.

Конная статуя императора Николая I (рис. 62), помимо тѣхъ же самыхъ достоинствъ въ исполненіи галопирующей лошади и удовлетворенія главнаго достоинства каждаго памятника, въ совершенствѣ выражая собою характеръ покойнаго государя, замѣчательна еще самою своею постановкой. Врядъ ли еще гдѣ

найдется подобная громадная статуя, укрѣпленная только на двухъ тонкихъ заднихъ ногахъ коня и до сихъ поръ стоящая неколебимо, не взирая ни на какія непогоды.

Не перечисляя здѣсь всѣхъ работъ барона П. К. Клодта, остановимся еще на памятникѣ И. А. Крылова, въ Лѣтнемъ саду, въ Петербургѣ (рис. 63). Здѣсь художникъ впервые, у насъ, представилъ своего героя въ естественной, дѣйствительной, будничной обстановкѣ. Тутъ нѣтъ ни обычнаго въ такихъ случаяхъ плачущаго генія, ни угасшаго факела жизни, ни лиры съ порванными струнами, словомъ, нѣтъ никакихъ измышленныхъ, натянутыхъ аттрибутовъ. И самъ поэтъ не облеченъ, какъ на другихъ памятникахъ того времени, въ римскую тогу, а просто и естественно сидитъ на камнѣ, въ обыденномъ костюмѣ, грузно опустившись своею тучною фигурой. А на пьедесталѣ копошится огромное звѣриное царство, переданное съ такою правдой и съ такимъ знаніемъ всѣхъ привычекъ, позъ и движеній каждаго звѣря, какимъ въ совершенствѣ обладалъ художникъ, до страсти любившій всѣхъ животныхъ.



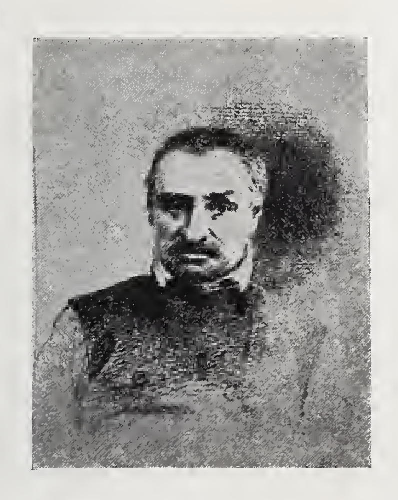
Рис. 60. Витали И. П. Венера.

Николай Степановичъ Пименовъ (род. въ 1812 г., ум. въ 1864 г.) началъ свою дѣятельность съ необыкновеннымъ успѣхомъ. Еще будучи ученикомъ Академіи, въ 1836 г., онъ выставилъ своего „Бабочника“, который и спеціалистами, и публикою былъ встрѣченъ съ единодушнымъ восторгомъ, какъ первый проблескъ національности. А. С. Пушкинъ, увидя эту статую, сказалъ: „Слава Богу! наконецъ, и скульптура въ Россіи явилась народная“ и пожалъ, при этомъ, обѣими руками руку художника, назвавъ его „собратомъ“. Долго всматри-

ваясь и отходя на разныя разстоянія, поэтъ вынулъ, наконецъ, записную книжку и тутъ же написалъ извѣстный экспромтъ:

„Юноша трижды шагнулъ, наклонился, рукой о колѣно
„Бодро оперся, другой поднялъ мѣткую кость.
„Вотъ ужъ прицѣлился... Прочь! раздавайся, народъ любопытный;
„Врозь разступись: не мѣшай русской удалой игрѣ“.

Но, на самомъ дѣлѣ, статуя эта не имѣла въ себѣ ничего національнаго, кромѣ самой темы, такъ же, какъ и всѣ его позднѣйшія произведенія, которымъ нельзя отказать въ талантливости, сказавшейся, особенно, въ богатствѣ фантазіи и въ прекрасной техникѣ, благодаря которой онъ имѣлъ большой успѣхъ у современниковъ, но никакого проблеска самобытности и народности у Н. С. Пименова мы не найдемъ. Кромѣ указанной статуи, онъ исполнилъ еще „Мальчика, кормящаго птичку“, „Мальчика, просящаго милостыню“, колоссальные горельефы надъ боковыми придѣлами въ Исаакіевскомъ соборѣ, изображающіе „Преображеніе“ и „Воскресеніе“, проекты фонтановъ „Ермакъ“ и „Янъ Усмовичъ“, группы для Николаевскаго моста, статую Георгія Побѣдоносца, для Георгіевской залы Кремлевскаго дворца, проектъ памятника Пушкину и мн. др. Изъ нихъ достаточно остановиться на „Георгіѣ Побѣдоносцѣ“ (рис. 64), чтобы понять характеръ художника, и понять, насколько мало можно было ожидать отъ него чего-нибудь въ реальномъ, національномъ духѣ. Онъ представилъ здѣсь „Георгія“ съ голыми руками и ногами, въ шлемѣ и римскихъ латахъ и съ чертами лица императора Николая I, скачущимъ на конѣ и пронзающимъ длиннымъ копьемъ маленькаго дракона. По собственному объясненію художника, драконъ этотъ долженъ былъ обозначать „крамолу европейскую вообще, и въ особенности крамолу Венгріи противъ своего законнаго государя, которую, по счастью, императоръ Николай раздавилъ съ такою энергіей и геніальностью“.


Рис. 61. Бар. П. К. Клодтъ. Съ офорта Т. Г. Шевченка.

Не дальше пошелъ и другой русскій скульпторъ, привѣтствованный на первыхъ шагахъ своего поприща великимъ нашимъ

поэтомъ, Александръ Васильевичъ Логановскій (род. въ 1812 г., ум. въ 1855 г.), одновременно съ „Бабочникомъ“ Н. С. Пименова, выставившій „Сваечника“, которому А. С. Пушкинъ тоже посвятилъ четверостишіе:



Рис. 62. Клодтъ бар. П. К. Памятникъ Николаю I.

„Юноша, полный красы, напряженья, усилія чуждый,
„Строенъ, легокъ и могучъ, тѣшится быстрой игрой.
„Вотъ товарищъ тебѣ, дискоболъ! онъ достоинъ, клянуся,
„Дружно обнявшись съ тобой, послѣ игры отдыхать“!...

И въ этой статуѣ было не больше національнаго, чѣмъ въ „Бабочникѣ“ Н. С. Пименова, какъ и во всѣхъ позднѣйшихъ его работахъ, изъ которыхъ укажемъ на барельефы Исаакіевскаго собора: „Избіеніе младенцевъ“ и „Явленіе ангела пастухамъ“ и на многочисленные колоссальные горельефы на Храмѣ Христа Спасителя. въ Москвѣ.

Изъ другихъ скульпторовъ этой эпохи упомянемъ еще Петра Андреевича Ставассера (род. 1816 г., ум. въ 1850 г.), исполнившаго статую „Русалку“ и „Нимфу, обуваемую Фавномъ“ (рис. 65), Константина Михайловича Климченко (род. въ 1816 г., ум.

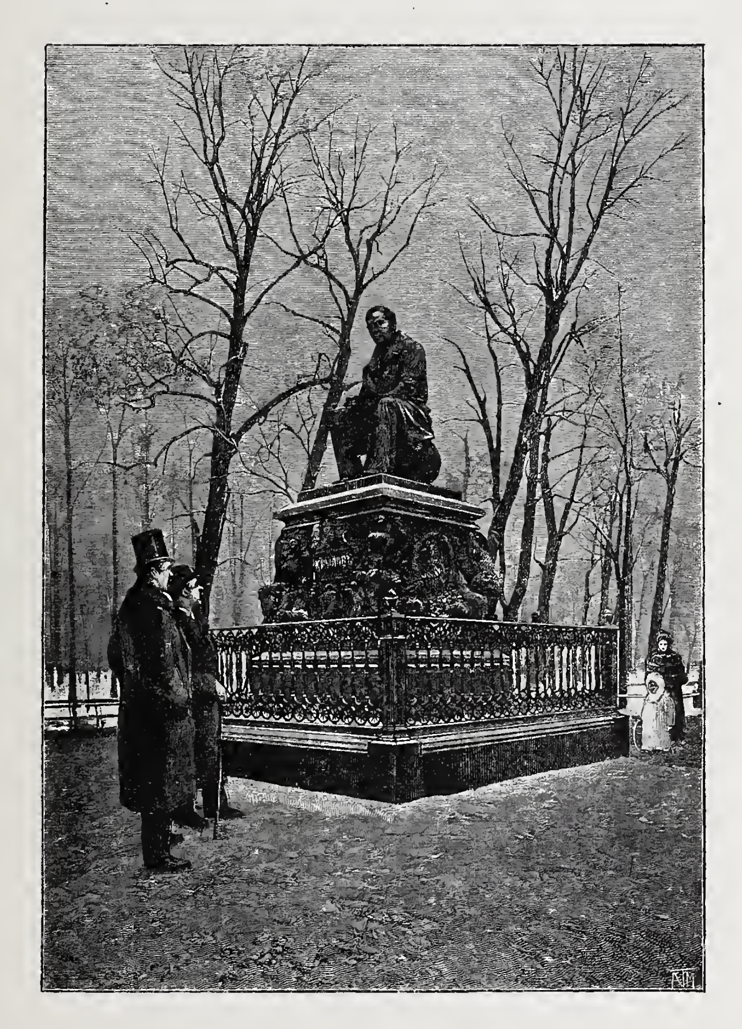


Рис. 63. Клодтъ бар. П. К. Памятникъ И. А. Крылову.

въ 1849 г.), обратившаго на себя вниманіе статуею „Нарцисса“ и эскизомъ „Вакханки“, Антона Андреевича Иванова (род. въ 1815 г., ум. въ 1848 г.), исполнившаго, между прочимъ, статуи „Париса“ и „Ломоносова—рыбакомъ“, и Николая Александровича Рамазанова (род. въ 1815 г., ум. въ 1867 г.), исполнившаго статую „Нимфы, ловящей на плечѣ бабочку“, проекты горельефовъ въ Севастопольскій музей, барельефы на памятникъ

императора Николая I и горельефы для Храма Христа Спасителя.

XI.

Первымъ историческимъ живописцемъ является у насъ Антонъ Павловичъ Лосенко (род. въ 1737 г., ум. въ 1773 г.).



Рис. 64. Пименовъ Н. С. Св. Георгій.

Бывши пѣвчимъ въ придворной капеллѣ, онъ шестнадцати лѣтъ потерялъ голосъ и, вмѣстѣ съ другими своими товарищами, Иваномъ Саблуковымъ (Саблучкомъ) и Кирилломъ Гловачевскимъ, въ виду ихъ способности къ живописи, былъ отданъ въ ученье къ Ивану Аргунову. Черезъ пять съ половиною лѣтъ ученики сдѣлали такіе успѣхи, что имъ нечего уже было дѣлать у этого учителя, и Аргуновъ заявилъ, что они „въ наукѣ съ крайнимъ прилѣжаніемъ и охотно обучались... могутъ и съ натуры писать, портреты изображать... Также себя честно

и осторожно отъ худыхъ поступковъ въ воздержанiи вели, въ которыхъ и впредь доброй успѣхъ надѣжно быть можетъ". При этомъ были представлены ихъ работы. Тогда императрица рѣшила отдать ихъ въ только что открывшуюся Академiю Художествъ, гдѣ



Рис. 65 Ставассеръ П. Л. Сатиръ и Нимфа.

Лосенко увлекся портретистомъ Ротари и сталъ подражать ему. Въ 1760 г., онъ, вмѣстѣ съ В. И. Баженовымъ, былъ отправленъ, на казенный счетъ, въ Парижъ и поступилъ тамъ подъ руководство Рету.

Рету отличался всегда театральностью композицiи, изысканностью экспрессiи и красивою манерой письма. Понятно, всѣ эти качества для молодого и мало развитого художника, какимъ былъ Лосенко, могли принести болѣе вреда, чѣмъ пользы.

По окончаніи пенсіонерства, нашъ художникъ привезъ въ Петербургъ собственную композицію „Чудесный ловъ рыбы“, исполненную въ духѣ учителя. Но здѣсь она пришлась какъ разъ по духу времени и имѣла большой успѣхъ. Академія нашла, что „какъ въ рисункѣ, композиціи, пассіи, такъ и въ колерахъ, она дѣлаетъ честь творцу ея, значительно подвинувшемуся впередъ на пути искусства, всего въ пятнадцать мѣсяцевъ упражненія“; государыня пріобрѣла картину, и было рѣшено вновь послать художника за-границу, на четыре года. Въ это время прежній его наставникъ уже ослѣпъ, и Лосенко поступилъ къ Жозефу Вьену, знаменитому наставнику Давида. Этотъ послѣдній принималъ къ себѣ учениковъ не иначе, какъ подъ условіемъ полнаго отреченія, на первое время, отъ всякой самостоятельности. Прежде всего онъ занималъ каждаго ученика копированіемъ своихъ рисунковъ. Затѣмъ, заставляя аккуратно, два раза въ день, посѣщать натурные классы и три раза въ недѣлю самъ работая съ натуры вмѣстѣ съ учениками, Вьень не скоро допускалъ ихъ заниматься композиціею.



Рис. 66. Лосенко А. П. Св. ап. Андрей. Съ гравюры Берсенева.

И Лосенко, какъ вновь начинающій ученикъ, проводилъ цѣлые дни за академическими рисунками, которыхъ потомъ привезъ въ Россію болѣе двухъ сотъ, сдѣлалъ большіе успѣхи въ изученіи перспективы и анатоміи, но зато пріобрѣлъ большое недовѣріе къ себѣ, такъ что на приказъ Академіи ѣхать въ Римъ отвѣтилъ, что не чувствуетъ себя въ состояніи явиться туда, такъ какъ недостаточно еще къ тому приготовленъ.

За этотъ періодъ пребыванія своего въ Парижѣ, Лосенко написалъ „Смерть Адониса“, „Авраамъ приноситъ въ жертву Исаака“ и лучшее изъ своихъ произведеній, присланное имъ въ Петербургъ подъ скромнымъ названіемъ „этюда съ натуры колерами“ — „Андрея Первозваннаго“ (рис. 66). Очевидно, привычка къ манернымъ

произведеніямъ французской школы того времени заставила художника не придавать этой лучшей своей работѣ никакого значенія.

Въ Римѣ нашъ художникъ, кромѣ занятій во французской Академіи и копій, написалъ „Каина“ и „Авеля“ (рис. 67), а вернувшись въ Россію, принялся за картину: „Владиміръ и Рогнѣда“.

Самый способъ исполненія этой картины прекрасно характеризуетъ взгляды на историческую живопись въ то время и ясно указываетъ, чего могъ здѣсь достичь даже самый талантливый художникъ. Достаточно уже одного факта, что для Рогнѣды позировалъ передъ художникомъ знаменитый актеръ Дмитріевскій,



Рис. 67. Лосенко А. П. Умирающій Авель.

наряженный для этой цѣли руками Императрицы, роль же художника заключалась только въ томъ, чтобы точно скопировать позу и выраженіе лица актера, тоже воспитаннаго на ложно-классическихъ теоріяхъ и привыкшаго на сценѣ кривляться и жеманиться. Нечего, конечно, и говорить объ историческихъ аксессуарахъ, о которыхъ тогда даже и не могли имѣть ни малѣйшаго понятія.

И эта картина, полная всякаго рода анахронизмовъ и представляющая собою сцену, какъ будто разыгрываемую плохими актерами, имѣла среди современниковъ громадный успѣхъ и доставила художнику одновременно званіе академика и профессора.

Совсѣмъ въ такомъ же родѣ и послѣдняя картина его „Прощаніе Гектора съ Андромахою“.

Конечно, оцѣнивая произведенія Лосенка, мы не должны прилагать къ нимъ современныхъ требованій. Во всѣхъ его исто-

рическихъ композиціяхъ неминуемо сказывается ложноклассичеcкое направленіе современной ему французской школы, но зато тамъ, гдѣ композиція не играетъ большой роли, гдѣ передъ нами являются отдѣльныя фигуры, какъ въ его „Каинѣ“, „Авелѣ“ и, осо-



Рис. 68. Соколовъ П. И. Меркурій усыпляетъ Аргоса. Съ гравюры Іордана.

бенно, въ „Андреѣ Первозванномъ“, тамъ вездѣ ясно виденъ несомнѣнный талантъ нашего художника.

Изъ учениковъ Лосенка наиболѣе выдались Петръ Ивановичъ Соколовъ (род. въ 1753 г., ум. въ 1791 г.) и Иванъ Якимовичъ Акимовъ (род. въ 1754 г., ум. въ 1814 г.). Изъ произведеній перваго наиболѣе извѣстны: „Меркурій, усыпляющій

Аргуса“ (рис. 68), „Дедалъ прикрѣпляетъ крылья Икару“ и „Венера и Адонисъ“, изъ произведеній второго—„Прометей, дѣлающій статую по приказанію Минервы“ и „Геркулесъ, самосожигающійся на кострѣ“.



Рис. 69. Угрюмовъ Г. И. Испытанія силы Яна Усмаря.

Изъ ихъ учениковъ наиболѣе извѣстны Е. В. Машковъ (род. въ 1760 г., ум. въ 1824 г.), И. П. Черновъ (род. въ 1768 г., ум. въ 1803 г.), Т. Ѳ. Дурновъ (род. въ 1765 г., ум. въ 1833 г.) и С. А. Безсоновъ (род. въ 1776 г., ум. въ 1847 г.).

Другимъ выдающимся историческимъ живописцемъ современнымъ Лосенку является Григорій Ивановичъ Угрюмовъ (род. въ 1764 г., ум. въ 1823 г.).



Рис. 70. Угрюмовъ Г. И. Избраніе на царство Михаила Θеодоровича.

Окончивъ курсъ въ Академіи, Угрюмовъ былъ отправленъ въ Италію, откуда онъ привезъ превосходную копію, въ величину оригинала, съ картины Гвидо-Рени: „Бесѣда св. Антонія Египетскаго и Павла Θивейскаго".

По возвращеніи его на родину, ему былъ порученъ классъ исторической живописи, а за картину „Испытаніе силы Яна Усмаря" (рис. 69) онъ получилъ званіе академика.

Картина эта написана совсѣмъ въ томъ же духѣ, какъ и работы Лосенка. Точно также художникъ нисколько не заботился ни о характерѣ вѣка, ни о національности типовъ. Великій князь Владиміръ изображенъ въ видѣ римскаго императора, а русскій богатырь—Янъ Усмарь—гладіаторомъ.

По порученію императрицы, Угрюмовъ исполнилъ для Троицкаго собора, въ Александро-Невской лаврѣ: „Вступленіе Александра Невскаго въ г. Псковъ, послѣ Ледового побоища“ и „Вознесеніе Господне“, и для собора въ г. Софіи„ Явленіе Христа апостоламъ по Воскресеніи“.

Императоръ же Павелъ, по вступленіи своемъ на престолъ, не щадилъ денегъ на украшеніе своего любимаго Михайловскаго замка, который хотѣлъ сдѣлать чудомъ роскоши и изящества. Между прочимъ, онъ придумалъ украсить залы живописью по стеклу, и опыты Угрюмова въ этомъ родѣ увѣнчались полнымъ успѣхомъ, такъ что императрица Марія Ѳеодоровна, сама, какъ увидимъ потомъ, не чуждая искусства, предпочитала его работы картинамъ славившагося у насъ въ то время французскаго художника Дуайеня. Но Павелъ желалъ украсить дворецъ и сценами изъ отечественной исторіи, причемъ, въ нетерпѣливости, назначалъ самые короткіе сроки на ихъ исполненіе, и всякое промедленіе вызывало вспышки сильнаго гнѣва раздражительнаго императора. Академія была бы въ безвыходномъ положеніи, если бы опытность и быстрота кисти ея профессора не пришла ей на помощь. Угрюмовъ написалъ тогда „Вступленіе Іоанна IV въ завоеванную Казань“ и „Призваніе Михаила Ѳеодоровича Романова на царство“ (рис. 70). Обѣ эти картины, конечно, страдаютъ тѣми же недостатками, т. е. условностью и театральностью композиціи, но, при всемъ этомъ, въ нихъ чувствуется талантливость художника, и, для своего времени, онѣ были достаточно хороши.

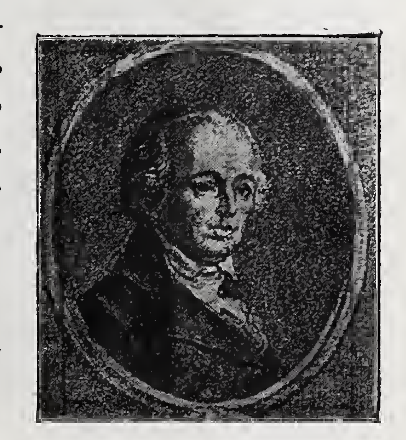


Рис. 71. В. Л. Боровиковскій. Съ оригинальнаго офорта.

Кромѣ этихъ работъ, Угрюмовъ написалъ не мало образовъ и портретовъ и образовалъ нѣсколько такихъ выдающихся художниковъ, какъ А. И. Ивановъ (род. въ 1775 г., ум. въ 1848 г.), А. Е. Егоровъ (род. въ 1776 г., ум. въ 1851 г.), О. А. Кипренскій

(род. въ 1783 г., ум. въ 1836 году) и В. К. Шебуевъ (род. въ 1777 г., ум. въ 1855 г.).

Но прежде, чѣмъ перейти къ нимъ, скажемъ еще нѣсколько словъ о современникѣ Угрюмова, Владимірѣ Лукичѣ Боровиковскомъ (рис. 71) (род. въ 1757 г., ум. въ 1825 г.), извѣстномъ болѣе въ качествѣ портретиста, но который, тѣмъ не менѣе, оставилъ чрезвычайно важныя работы религіознаго характера.

Происходя изъ казачьей старшины и изъ семьи, гдѣ и отецъ его и братья занимались иконописью, нашъ художникъ тоже съ



Рис. 72. Боровиковскій В. Л. Благовѣщеніе.

юныхъ лѣтъ занимался этимъ искусствомъ, живя еще въ своемъ родномъ городѣ, въ Миргородѣ. Позднѣе, благодаря случаю, обратившему на молодого художника вниманіе Екатерины II, онъ переѣхалъ въ Петербургъ и пользовался тамъ совѣтами сперва своего земляка Д. Г. Левицкаго, а потомъ—Лампи.

Удѣляя много времени на исполненіе портретовъ, которые пріобрѣли ему большую извѣстность, и заказы на которые художникъ едва успѣвалъ исполнять, въ то же время, по внутреннему влеченію, безъ всякаго заказа, онъ каждую свободную минуту посвящалъ картинамъ религіозной живописи, которыя полны чарующей поэзіи.

„У всякаго религіознаго живописца, замѣчаетъ біографъ его, В. П. Горленко, есть свое представленіе божества и божественнаго. Характеръ этого представленія у Боровиковскаго можно

охарактеризовать словами — высшая красота: то спокойное, счастливое блаженство, которое, въ царствѣ любви и кротости, грезится ему въ будущей жизни, „міръ свѣта, радости, покоя и блаженства!“ говоритъ онъ въ одномъ изъ писемъ. Таковы его „Нерукотворенные образа“, сіяющіе этимъ высшимъ счастіемъ, его „Благовѣщеніе“, утренняя заря христіанства, его идеально прекрасныя лица и фигуры Божіей Матери и Спасителя, его святые, апостолы. Даже на плащаницѣ онъ изображаетъ Христа, послѣ крестной Его смерти, молодымъ и прекраснымъ, какъ бы заснувшимъ только. Но что̀ важнѣе всего — это красота его религіозной живописи одухотворенная, идеальная. Надо вернуться, заключаетъ авторъ свой отзывъ, къ прерафаэлитамъ или къ великимъ творцамъ Возрожденія, чтобы найти образцы живописи этого рода“.

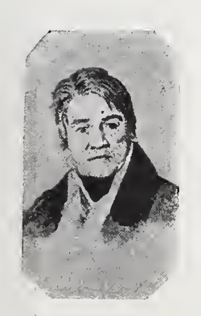


Рис. 73.
А. Е. Егоровъ.

Дошедшія до насъ письма его ясно свидѣтельствуютъ о томъ высокомъ религіозномъ настроеніи, какимъ былъ глубоко проникнутъ художникъ. Самое его отношеніе къ своей работѣ напоминаетъ намъ нашихъ старинныхъ иконописцевъ. По свидѣтельству его племянника, „приступая къ какой-нибудь важной и серьезной работѣ, Боровиковскій прежде всего отправлялся въ церковь и слушалъ молебенъ. Приготовивъ холстъ или доску для иконы, онъ заставлялъ читать вслухъ Евангеліе или житіе святого, котораго изобразить предположилъ и, остановясь на какомъ-либо текстѣ, или мѣстѣ читаемаго, прерывалъ чтеніе, набрасывалъ рисунокъ и затѣмъ давалъ своей идеѣ дальнѣйшее осуществленіе“.

Особенною извѣстностью изъ подобныхъ его работъ пользуется икона „Благовѣщеніе“, на царскихъ дверяхъ Казанскаго собора, въ Петербургѣ (рис. 72).

Алексѣй Егоровичъ Егоровъ (рис. 73) посвятилъ себя преимущественно религіозной живописи и всю жизнь былъ страстнымъ подражателемъ итальянскихъ мастеровъ, особенно Рафаэля. При этомъ онъ выработалъ себѣ такой правильный, такъ называемый, академическій рисунокъ, что приводилъ въ удивленіе даже иностранныхъ художниковъ, на память, безъ ошибокъ, рисуя a la prima цѣлую академическую фигуру.

Произведенія А. Е. Егорова, среди которыхъ наибольшею извѣстностью пользуется „Истязаніе Христа“ (рис. 74), не представляютъ собою ничего новаго. Все здѣсь проникнуто раболѣпнымъ

преклоненіемъ предъ chef—d'oevre'ами эпохи Возрожденія, но исполнены большого благородства, безукоризнены по рисунку и гармоничны по колориту.

Къ концу жизни А. Е. Егоровъ испыталъ на себѣ превратность судьбы, очень характерную для положенія художниковъ того



Рис. 74. Егоровъ А. Е. Истязаніе Христа. Съ грав. Іордана.

времени. Этотъ самый художникъ, именовавшійся современниками „русскимъ Рафаэлемъ“, и названный когда-то императоромъ Александромъ I „знаменитымъ“, навлекъ на себя такую немилость его царственнаго преемника исполненіемъ четырехъ образовъ въ церковь св. Екатерины, въ Царскомъ Селѣ, что, по Высочайшему повелѣнію, былъ уволенъ изъ профессоровъ Академіи, „въ примѣръ другимъ“, послѣ сорокалѣтней безупречной службы.

Объ О. А. Кипренскомъ мы будемъ говорить, когда рѣчь пойдетъ о портретной живописи, чтó же касается до Василія Кузьмича Шебуева (рис. 76), то онъ, подобно А. Е. Егорову, тоже занимался преимущественно религіозною живописью, причемъ былъ подъ сильнымъ вліяніемъ французской школы, за чтó современники прозвали его „русскимъ Пуссенемъ“; лучшими работами его считается образъ св. Василія Великаго (рис. 78), въ Казанскомъ соборѣ, въ Петербургѣ, и плафонъ Царскосельскаго дворца. Также большою извѣстностью пользуется картина „Подвигъ купца Иголкина“.

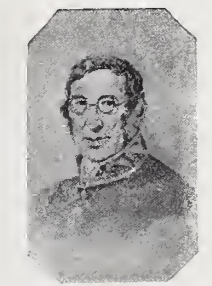

Рис. 75. Егоровъ А. Е. Сусанна.

Андрей Ивановичъ Ивановъ (рис. 79) извѣстенъ не столько личными работами, сколько какъ прекрасный профессоръ, любимый учениками, въ спискѣ которыхъ, какъ двѣ яркія звѣзды, блестятъ имена его знаменитаго сына и славнаго Карла Брюллова.

XII.

„Значеніе Брюллова въ русскомъ искусствѣ, говоритъ его біографъ, А. И. Сомовъ, такъ велико, что будущій историкъ этого искусства увидитъ необходимость установить два рѣзко разграниченные періоды: до-брюлловскій и послѣ-брюлловскій. Раздѣльнымъ пунктомъ обоихъ періодовъ онъ поставитъ „Послѣдній день Помпеи“.

Хотя мы не видимъ такой рѣзкой границы между этими двумя періодами, и не ставимъ такой грани, находя, что гораздо болѣе яркою чертою проходитъ въ нашемъ искусствѣ появленіе и развитіе бытовой живописи, въ частности же, въ исторической живописи, дѣятельность А. А. Иванова, тѣмъ не менѣе, вполнѣ согласны, что К. П. Брюлловъ сдѣлалъ очень важный поворотъ въ движеніи нашего искусства.


Рис. 76. В. К. Шебуевъ.

Сынъ академика миніатюрной живописи, Карлъ Павловичъ Брюлловъ (рис. 80), съ дѣтства очень слабый, золотушный ребенокъ, до семилѣтняго возраста не покидалъ постели. Не имѣя воз-

можности участвовать съ другими дѣтьми въ ихъ рѣзвыхъ играхъ, онъ рано полюбилъ рисовать все, что попадалось ему на глаза, и обнаруживалъ при этомъ большую наблюдательность. Отецъ, замѣтивъ въ немъ эти способности, сталъ сначала слегка, а затѣмъ все серьезнѣе и серьезнѣе заниматься съ нимъ, а девяти лѣтъ отдалъ его въ Академію.



Рис. 77. Шебуевъ В. К. Василій Вел. исцѣляетъ бѣсноватаго. Съ оригинальнаго офорта.

„Быстро и блистательно, говоритъ его біографъ, проходилъ Брюлловъ художественные классы Академіи, получая почти на всѣхъ экзаменахъ высшія отмѣтки. Но часто, заслуживъ похвалы отъ академическихъ наставниковъ, онъ боялся показать одобренную ими работу отцу, продолжавшему слѣдить за его успѣхами: такъ требователенъ былъ старикъ и такъ увѣренъ въ громадныхъ способностяхъ сына. Что касается до товарищей Брюллова, то они, считая его оракуломъ въ искусствѣ, то и дѣло прибѣгали къ его совѣтамъ или рукѣ, когда надо было сочинить эскизъ, поправить неудачный опытъ, поскорѣе окончить начатое... Любовь

къ чтенію, говоритъ онъ далѣе, была отличительною чертою Брюллова, въ бытность его ученикомъ Академіи: книги доставляли уму его пищу, какой не могъ онъ найдти въ тогдашнемъ акаде-

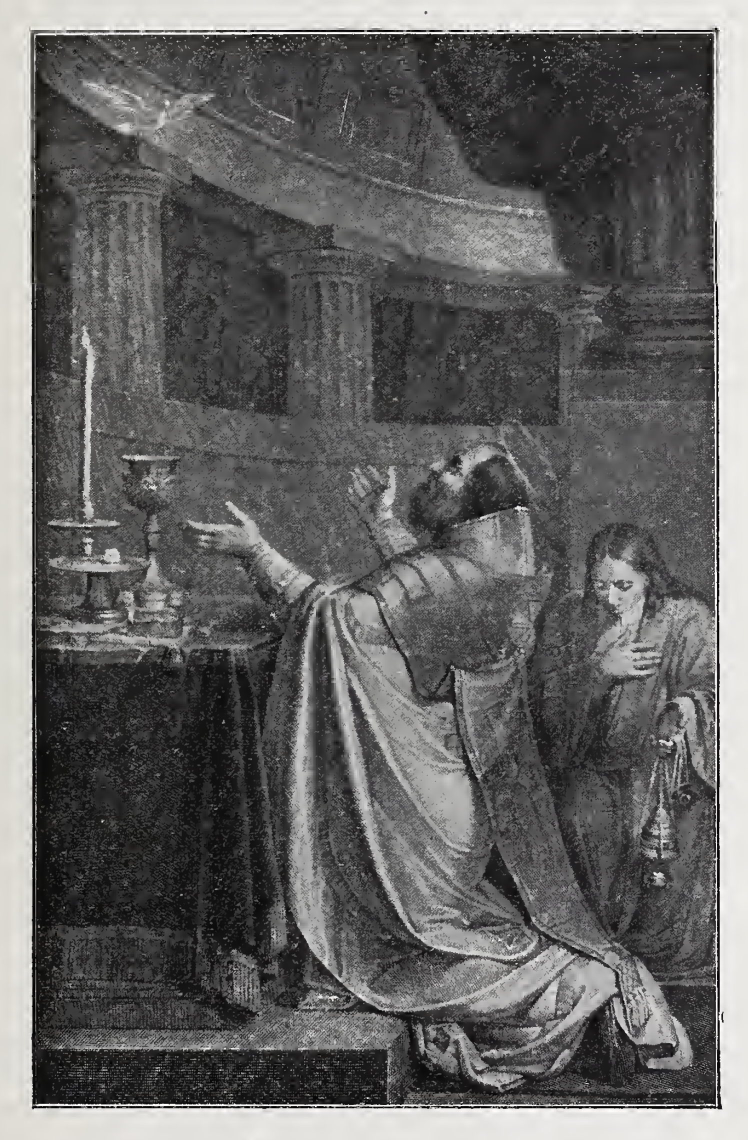


Рис. 78. Шебуевъ В. К. Св. Василій Великій. Съ грав. Іордана.

мическомъ преподаваніи наукъ, отличавшемся сухостью, поверхностью и отсутствіемъ правильнаго метода".

По окончаніи курса, пріѣхавъ въ Римъ, онъ, помимо разныхъ копій, принялся писать для Общества Поощренія Художниковъ, на счетъ котораго онъ былъ отправленъ за-границу, картину „Итальянское утро", гдѣ изображена молодая итальянка,

умывающаяся у фонтана, и вслѣдъ за нею другую картину „Итальянскій полдень“, гдѣ тучная итальянка, стоя на лѣстницѣ, срываетъ кисть винограда. Общество поднесло эти картины Государю, какъ вещи выдающіяся, но, тѣмъ не менѣе, нашло нужнымъ замѣтить ему, что напрасно онъ выбралъ модель для второй картины „болѣе пріятныхъ, чѣмъ изящныхъ формъ“.

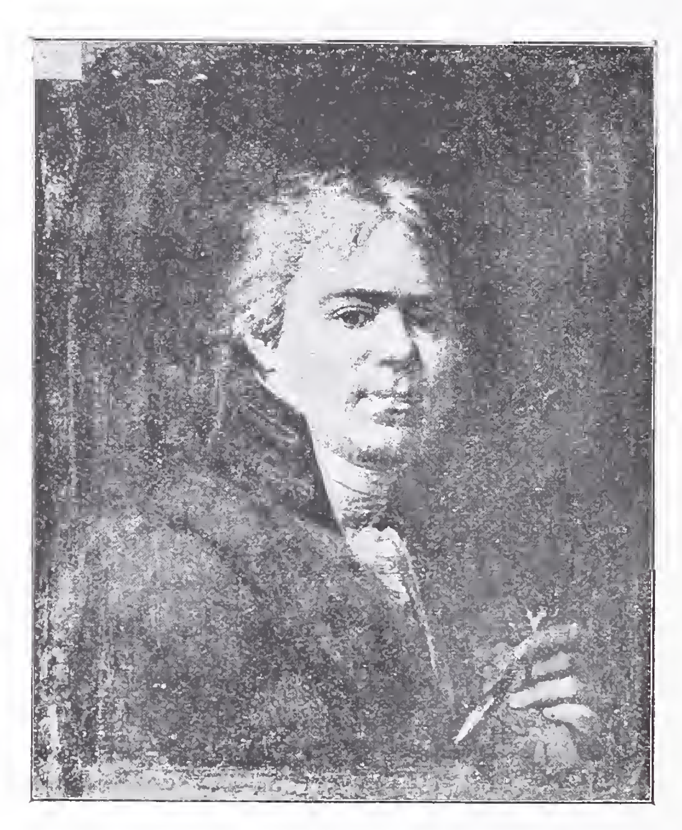


Рис. 79. Ивановъ А. И. Портретъ художника.

Интересенъ для насъ отвѣтъ Брюллова на это замѣчаніе.

„Находя, пишетъ онъ между прочимъ, что правильныя формы всѣ между собою сходствуютъ, какъ то́ особенно замѣтно въ статуяхъ, гдѣ сія чистота формъ необходима, и что въ картинѣ, посредствомъ красокъ, освѣщенія и перспективы, художникъ приближается болѣе къ натурѣ и имѣетъ нѣкоторое право иногда отступить отъ условной красоты формъ, я рѣшился искать того предположеннаго разнообразія въ тѣхъ формахъ простой природы, которыя намъ чаще встрѣчаются и нерѣдко даже болѣе нравятся, нежели строгая красота статуй“.

Эти слова, сказанныя въ 1828 г., были необыкновенно смѣлы и новы. Онъ говорилъ своимъ меценатамъ, считавшимъ себя руководителями молодыхъ талантовъ, что художникъ можетъ отступать отъ академическихъ условій и можетъ предпочитать настоящую природу, какъ она есть, подражанію классическимъ произведеніямъ.



Рис. 80. Брюлловъ К. П. Собственный портретъ художника. Съ фотогр. С. К. Говорова.

„Много и усердно трудился Брюлловъ въ эту пору своей жизни, говоритъ тотъ же его біографъ. Живость и непостоянность его характера не позволяли ему остановиться на какомъ нибудь опредѣленномъ родѣ живописи, а бросали его на разные сюжеты, смотря по первому представившемуся поводу, по первому полученному впечатлѣнію—свойство, отличавшее художника до конца его поприща. Считая себя по преимуществу историческимъ живописцемъ, онъ то задумывалъ воскресить на полотнѣ тотъ или другой эпизодъ античной, библейской и отечественной исторіи, то

плѣнялся миѳологіей и аллегоріей. Но въ одинаковой степени съ темами этого рода, занимали его сцены народной жизни, вымыслы классическихъ поэтовъ Италіи, портреты и даже пейзажъ".

Однако, сознавая свои силы, Брюлловъ былъ недоволенъ всѣмъ этимъ, ему хотѣлось написать большую, сложную картину и тѣмъ уничтожить толки, начавшіе ходить въ Римѣ, что хотя у него и большой талантъ, но легкомысліе и разсѣянная жизнь никогда не дадутъ ему произвести что-нибудь крупное и серьезное. Самъ, гремѣвшій въ то время, Каммучини, выразился про него, что questo pittore russo великъ только въ маленькихъ вещахъ. Подстрекаемый этими толками, Брюлловъ нашелъ, наконецъ, подходящую тему и создалъ свою знаменитую „Помпею".

„На сценахъ итальянскихъ театровъ, говоритъ А. И. Сомовъ, въ то время производила фуроръ опера Пачини, „L'ultino giorno di Pompeia". Брюлловъ, вѣроятно, уже не разъ ее видѣлъ, когда, въ бытность свою въ Неаполѣ, ѣздилъ, вмѣстѣ съ А. Н. Демидовымъ, осматривать образчикъ древняго римскаго города, сохранившійся до нашихъ дней подъ пепломъ Везувія. Тотъ, кто бывалъ въ Помпеѣ, хорошо знаетъ, какое сильное, потрясающее впечатлѣніе производятъ на зрителя эти улицы, сохранившія на себѣ слѣды древнихъ колесницъ, эти дома, какъ бы только вчера покинутые обитателями, эти публичныя зданія и храмы, гдѣ какъ будто едва перестали толпиться современники императора Тита, эти ряды загородныхъ гробницъ, еще гласящія объ именахъ и титулахъ тѣхъ, чей прахъ продолжаетъ храниться въ уцѣлѣвшихъ тамъ урнахъ,—и надъ всѣмъ этимъ темный конусъ вулкана, грозно дымящійся на привѣтливомъ лазоревомъ небѣ, а кругомъ богатая растительность, покрывшая остатки несчастнаго города. Воспріимчивая душа Брюллова, подготовленная впечатлѣніями, вынесенными изъ оперныхъ представленій, не могла не откликнуться на думы и чувства, возбуждаемыя остатками Помпеи; въ его фантазіи ожили разсказанныя Плиніемъ сцены погибели этого города, и мгновенно блеснула ему мысль представить ихъ на большомъ полотнѣ. Эту мысль сообщилъ онъ своему спутнику съ такимъ жаромъ, что тотъ вызвался дать средства къ ея исполненію и заранѣе пріобрѣсть будущее произведеніе Брюллова".

Успѣхъ эта картина имѣла небывалый. Еще задолго до ея окончанія объ ней стали уже говорить, а когда двери мастерской открылись для публики, когда весь Римъ увидѣлъ картину, и

когда, послѣ того, она была выставлена въ Миланѣ — итальянцы пришли отъ нея въ такой восторгъ, что съ самой эпохи Возрожденія ни одинъ художникъ не дѣлался въ Италіи предметомъ такого всеобщаго поклоненія, какое досталось въ удѣлъ творцу „Послѣдняго дня Помпеи“. Имя его разомъ получило извѣстность отъ одного конца полуострова до другого; при встрѣчѣ съ нимъ на улицѣ всякій снималъ предъ нимъ шляпу; въ театрахъ, при его появленіи, всѣ вставали со своихъ мѣстъ, чтобы привѣтствовать „великаго маестро“; тѣсная толпа собиралась около его дома, или слѣдовала за нимъ, чтобы посмотрѣть на него; въ честь его задавались серенады, устраивались праздники; его безъ паспорта пропускали черезъ границу государства, такъ какъ слава его дошла и до таможенныхъ чиновниковъ. Итальянскіе журналы и газеты прославляли его, какъ генія, равнаго величайшимъ живописцамъ всѣхъ временъ. Объ его картинѣ писались цѣлые трактаты, изъ которыхъ можно бы собрать объемистые томы. Вальтеръ-Скоттъ сидѣлъ цѣлый часъ въ студіи художника, молча любуясь картиной, и, наконецъ, назвалъ ее „цѣлою эпопеей“. Самъ насмѣшливый и высокомѣрный Каммуччини, сожалѣя о своемъ прежнемъ опромѣтчивомъ отзывѣ о нашемъ художникѣ, теперь обнималъ его и называлъ колоссомъ.

Чтобы понять этотъ энтузіазмъ Итальянцевъ, не нужно забывать, что Италія, родина Рафаэля, Леонарда и мрачнаго Буонаротти, сама была, въ это время, почти въ тѣхъ же условіяхъ, какъ и наше отечество. Здѣсь безраздѣльно царилъ псевдоклассицизмъ, яркими представителями котораго были Каммуччини, Саббателли, Бенвенути, Аппіони и друг. Послѣ ихъ холодныхъ, блѣдныхъ и бездушныхъ сценъ, горячее, яркое и проникнутое сильнымъ движеніемъ произведеніе Брюллова представлялось явленіемъ необычайнымъ. Кромѣ того, картина эта воскресила для итальянцевъ древнюю исторію одного изъ уголковъ ихъ родины и, вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ нельзя болѣе удовлетворяла ихъ любви къ красотѣ и эффекту.

Совсѣмъ иное было во Франціи и въ Германіи, успѣвшихъ уже къ тому времени, освободиться отъ условности и безжизненности школы Давида.

Во Франціи тогда достигло полнаго расцвѣта романтическое направленіе, съ Делакруа, Деканомъ и Ари-Шефферомъ во главѣ. Мало того, и эта школа начинала уже уступать новому

направленію, ставившему себѣ задачей представлять историческіе моменты, какъ событія дня, во всей простотѣ, безо всякаго паѳоса псевдо-классицизма и безъ утрированной чувствительности романтизма. Большинство французской публики и лучшіе изъ критиковъ находились въ то время подъ обояніемъ талантливѣйшаго главы этого новаго направленія—Поля Деларошъ.

Но, какъ нарочно, вопреки прежнему обыкновенію отправлять нашихъ пенсіонеровъ въ Парижъ, Брюлловъ, какъ и всѣ его современники, попалъ въ сильно отставшую въ художественномъ развитіи Италію, и тотъ шагъ впередъ, который онъ сдѣлалъ только благодаря силѣ своего таланта, явился во Франціи уже не новымъ, а, напротивъ, отсталостью, противъ которой велась борьба передовыми людьми націи.

Понятно, послѣ этого, что картина его, выставленная въ Парижѣ, не могла имѣть здѣсь никакого успѣха. Извѣстный знатокъ искусства, Ленорманъ, въ журналѣ Le Temps помѣстилъ объ ней отзывъ, гдѣ приписывалъ весь ея успѣхъ, какой она имѣла въ Италіи, лишь сходству ея съ оперой Паччини, которая такъ нравилась итальянцамъ, что они, найдя для себя „тѣ же впечатлѣнія въ картинѣ Брюллова, остались до крайности благодарны ему за то, что онъ продлилъ имъ оперу и внѣ театра“. Подобнаго же характера были статьи и другихъ французскихъ критиковъ.

Еще болѣе рѣзко отнесся къ картинѣ нѣмецкій критикъ журнала Kunstblatt, находя, что она „гораздо скучнѣе и несчастнѣе, чѣмъ длинный разсказъ самого Плинія“.

Наконецъ, лѣтомъ 1834 года, картина прибыла въ Петербургъ. Гордясь тѣмъ, что этотъ перлъ русской живописи явился по его мановенію, владѣлецъ картины, А. Н. Демидовъ, поднесъ ее Императору, и она, по Высочайшей волѣ, была выставлена сперва въ одной изъ залъ Зимняго дворца, а потомъ въ Академіи, куда и была пожалована Государемъ.

Двери Академіи, до той поры почти всегда запертыя, открылись для публики, которая, приходя смотрѣть „Помпею“, разсматривала, по дорогѣ, и другіе предметы академическаго собранія и, такимъ образомъ, мало-по-малу, теряла прежнюю свою безучастность къ искусству. Конечно, она къ этому была уже подготовлена. „Поэзія, замѣчаетъ Д. Н. Ахшарумовъ, слишкомъ близка къ нагляднымъ искусствамъ, чтобы, въ эпоху расцвѣта этой ихъ старшей сестры, люди могли оставаться долѣе безучастны и къ

младшимъ. Не удивительно, стало быть, если тріумфъ Брюллова почти совпадаетъ у насъ съ самымъ цвѣтущимъ временемъ Пушкина, съ первыми знаменательными успѣхами Лермонтова и Гоголя. Но ни одинъ изъ русскихъ поэтовъ не возбуждалъ такого взрыва восторга, съ какимъ столичная публика, въ 1834 году, привѣтствовала картину Брюллова. Ему не пришлось, какъ другимъ, добиваться и ждать. Онъ вознесенъ былъ сразу на самый верхъ, и все, что было въ ту пору блестящаго, заслуженнаго, геніальнаго, очутилось у ногъ его".

Этому, несомнѣнно, содѣйствовала его заграничная слава, которая, даже и въ наши дни, а тѣмъ болѣе въ то время, цѣнилась несравненно больше, чѣмъ дѣйствительныя достоинства. Еще задолго до пріѣзда картины, наши журналы переводили и печатали панегирики итальянцевъ, толковали о великомъ геніи, прославившемъ Россію въ глазахъ Европы. Всякій нетерпѣливо ожидалъ увидѣть это великое твореніе. Лучшимъ свидѣтельствомъ такого нетерпѣнія служитъ изданная въ Москвѣ лубочная литографія, въ которой какая-то аферистка, желая предупредить знакомство публики съ картиною, изобразила „Помпею" по своему, на основаніи ея описаній, одѣвъ ея героевъ въ современный костюмъ.

„Нашъ художникъ, говоритъ А. И. Сомовъ, находился въ апогеѣ своей славы. Особы Императорской фамиліи оказывали ему милостивое вниманіе и нерѣдко посѣщали его мастерскую. Люди высшаго круга гордились, если имъ удавалось проникнуть въ нее. Въ Совѣтѣ Академіи голосъ Брюллова преобладалъ надъ голосами прочихъ членовъ; онъ былъ тамъ всесиленъ, и если бы хотѣлъ, ворочалъ бы всею Академіей. Молодые люди толпами записывались къ нему въ ученики, бросая прежнихъ своихъ наставниковъ. Художники, благоговѣя передъ нимъ, какъ передъ геніемъ, налету ловили и запоминали его изрѣченія и старались подражать не только искусству, но и внѣшности. Цвѣтъ тогдашней интеллигенціи,—журналисты, литераторы, музыканты, ученые—считали за честь быть его друзьями и знакомыми. Пушкинъ стоялъ передъ нимъ на колѣнахъ, вымаливая у него рисунокъ; Жуковскій проводилъ цѣлые дни въ его студіи, восхищаясь его религіозными произведеніями, которыя казались ему „боговдохновенными"; Кольцовъ подносилъ ему свои стихотворенія; Глинка любилъ его, какъ собрата! Всѣ носили Брюллова на рукахъ, всѣ восхваляли его, и каждый кичился, когда „великій

художникъ“ оказывалъ ему свое расположеніе. О вечерѣ, или обѣдѣ, на который обѣщался быть Брюлловъ, хозяинъ заранѣе оповѣщалъ своихъ знакомыхъ и потомъ долго разсказывалъ, если художникъ, не всегда вѣрный своему слову, сдерживалъ обѣщаніе“.

Москва тоже приняла его съ необыкновеннымъ радушіемъ и устроила въ честь его торжественный обѣдъ въ залахъ только что учредившагося тогда Художественнаго класса, на которомъ славившійся въ то время пѣвецъ Лавровъ пѣлъ сочиненные въ честь художника куплеты, оканчивавшіеся словами:

„И сталъ послѣдній день Помпеи
„Для русской кисти первымъ днемъ“.

„Это былъ первый примѣръ, замѣчаетъ Д. Н. Ахшарумовъ, такого единодушнаго увлеченія, и его раздѣляла чистосердечно вся Академія, не взирая на то, что оно содержало въ себѣ приговоръ ея предшествовавшей многолѣтней дѣятельности. Словно мать радовалась, что вотъ, наконецъ, у нея родилось дитя, непохожее на нее. Такая побѣда была нелегкимъ дѣломъ, и въ результатѣ она упрочила за Брюлловымъ по смерть диктаторское господство надъ русскою живописью. Онъ былъ ея царь“.

Но вскорѣ, подъ вліяніемъ новыхъ теченій въ нашемъ искусствѣ, въ значительной мѣрѣ обязанныхъ тому же Брюллову, мнѣніе о немъ въ русскомъ обществѣ рѣзко перемѣнилось, „восторженныхъ похвалъ прошелъ минутный шумъ“, и только три года спустя послѣ его смерти, самый авторитетный изъ тогдашнихъ критиковъ, В. В. Стасовъ писалъ, что „въ „Послѣднемъ днѣ Помпеи“ одно грубѣйшее животное чувство на самой низкой степени“, что картина эта „ничто иное, какъ изображеніе стада, перепуганнаго бурей“, что въ историческихъ картинахъ Брюллова нѣтъ ни жизни, ни исторической правды, въ религіозныхъ— никакого чувства.

Конечно, здѣсь видна другая крайность, виденъ приговоръ не историка, указывающаго надлежащее мѣсто каждому художнику, каждому художественному произведенію въ общемъ ходѣ развитія искусства, а человѣка, смотрящаго на прошлое съ точки зрѣнія современности и горячо отстаивающаго дорогіе ему современные идеалы, которымъ не соотвѣтствовали произведенія предыдущей эпохи.



Брюлловъ К. П. Послѣдній день Помпеи.

Теперь, когда страсти успѣли уже улечься, мы можемъ взглянуть на предметъ болѣе объективно. Такимъ образомъ уже взглянулъ приводимый нами не разъ А. И. Сомовъ и вполнѣ вѣрно оцѣнилъ настоящія достоинства „Послѣдняго дня Помпеи“.

„Задумавъ написать серьезную историческую картину, говоритъ онъ, Брюлловъ, какъ сынъ русской школы, обратился за сюжетомъ для нея къ міру классической древности, потому что этотъ міръ, да область Библіи, по тогдашнимъ понятіямъ этой школы, одни и были достойны серьезнаго трактованія. Но при видимомъ, въ этомъ отношеніи, согласіи нашего живописца съ преданіемъ школы — какая разница между сюжетами его предшественниковъ и между его сюжетомъ! Тѣ изображали мнимыя и фантастическія мѣстности и населяли ихъ отвлеченными героями, сгруппированными въ вымышленныя сцены, на основаніи извѣстныхъ академическихъ условій. Брюлловъ же выбралъ мѣстомъ дѣйствія имъ самимъ видѣнный городъ, имъ самимъ срисованную съ натуры улицу; онъ наполнилъ ее живыми людьми, составивъ изъ нихъ сцены, описанныя очевидцемъ событія, Плиніемъ, или сохранившіяся до нашихъ дней въ скелетахъ, найденныхъ при помпейскихъ раскопкахъ. Такимъ образомъ, историческая правда явилась въ произведеніи Брюллова впервые преслѣдуемой русскимъ живописцемъ. Этого мало: авторъ „Помпеи“ искалъ, и въ значительной степени успѣлъ схватить правду внутреннюю, правду души человѣческой. Его предшественники, будучи на его мѣстѣ, ограничились бы тѣмъ, что поставили своихъ героевъ въ позы, усвоенныя преданіемъ для выраженія отчаянія, и перенесли на ихъ лица черты античной Ніобы и ея дѣтей, между тѣмъ какъ Брюлловъ сообщилъ отдѣльнымъ фигурамъ, группамъ и цѣлой композиціи столько драматическаго движенія, сколько невидано было до него ни въ одномъ произведеніи русской кисти. Съ современной точки зрѣнія, эта драматичность можетъ показаться неестественною, театральною; но не должно забывать, что вообще въ тогдашнемъ искусствѣ, точно также какъ и въ литературѣ, еще не было той тонкой разработки человѣческаго характера и душевныхъ движеній, какую мы видимъ теперь, въ новѣйшихъ произведеніяхъ беллетристики и жанрическихъ картинахъ, пріучившихъ насъ считать неестественнымъ и театральнымъ все то, что́ не выставляетъ человѣка со всѣхъ сторонъ его индивидуальности, а рисуетъ его только съ одной главной стороны, хотя и соотвѣтст-

вующей данному положенію. Въ картинѣ Брюллова, если судить безпристрастно, театральности не больше, чѣмъ въ драмахъ, романахъ и повѣстяхъ того времени. Въ этомъ отношеніи, какъ и во всѣхъ прочихъ, онъ вполнѣ удовлетворялъ потребностямъ своего общества, что̀ доказывается тѣмъ единодушнымъ восторгомъ, съ какимъ „Помпея“ была встрѣчена не только массою этого общества, но и передовыми людьми его. Съ драматизмомъ движенія Брюлловъ умѣлъ соединить красоту композиціи, выразившуюся какъ въ постановкѣ отдѣльныхъ фигуръ, такъ и въ расположеніи группъ; эта красота — особенная, не похожая на придуманныя, по академическому шаблону, красивыя формы и линіи, бывшія въ ходу у тогдашней русской школы. Правда, она нѣсколько вычурна, излишне-эффектна, зато въ основаніи ея лежитъ не одно изученіе образцовыхъ произведеній искусства, но и непосредственное наблюденіе природы. Наконецъ, главнымъ достоинствомъ Брюлловской композиціи надо считать то, что она проникнута одною общею идеей. Эта идея—ничтожность и безпомощность человѣка предъ силою природы—выражаетъ отрицательный взглядъ матеріалиста, выставляющаго на видъ „попраніе души тѣломъ“ и уподобляющаго цѣлое населеніе города „стаду испуганныхъ животныхъ“; поэтому, для многихъ изъ насъ она можетъ казаться неновою и несимпатичною. Но развѣ отрицаніе не было господствующею темою, разнообразно разыгрываемой тогдашнею поэзіей, другими отраслями искусства и самою жизнью, развѣ не имъ проникнуты произведенія Байрона и русскихъ его подражателей, современныхъ Брюллову? Слѣдовательно, нашъ художникъ и здѣсь стоялъ въ уровень съ своимъ вѣкомъ. Въ его произведеніи, впервые изъ всѣхъ русскихъ картинъ, присутствовалъ знакомый современникамъ внутренній смыслъ, гармонично связующій отдѣльныя части композиціи; и уже этого одного обстоятельства было достаточно для того, чтобы привлечь къ Брюллову симпатію русскаго общества....

Краски въ его „Помпеѣ“, говоритъ тотъ же авторъ далѣе, слишкомъ рѣзки, переходы ихъ недостаточно оправданы освѣщеніемъ, общій тонъ не вполнѣ выдержанъ; особенно неестественъ зеленовато-блѣдный оттѣнокъ, которымъ художникъ хотѣлъ передать сіяніе молніи, дѣйствующей среди другихъ источниковъ свѣта. Это сложное освѣщеніе значительно вредитъ колориту „Помпеи“; тѣмъ не менѣе, изслѣдуя ея колоритъ, можно убѣдиться, что и

въ этомъ отношеніи Брюлловъ не хотѣлъ идти по торной дорогѣ тогдашнихъ историческихъ живописцевъ, а горячо взялся за трудную, небывалую до него задачу, которую и рѣшилъ, если и не вполнѣ удачно, то, по крайней мѣрѣ, такъ, какъ подсказывали ему вдохновеніе и изученіе природы... Какъ бы то ни было, заключаетъ онъ далѣе, даже по краскамъ и тонамъ, „Послѣдній день Помпеи“ долженъ былъ, въ свое время, показаться твореніемъ высокимъ,



Рис. 81. Брюлловъ К. П. Вирсавія

необычайнымъ.“ Наконецъ, „произведеніе это не только не грѣшитъ неоконченностью, но и свидѣтельствуетъ о томъ, что мастерская кисть Брюллова работала здѣсь съ жаромъ, отъ начала до конца, несмотря на то, что нѣкоторыя мѣста картины передѣлывались по нѣскольку разъ, какъ, напримѣръ, группа женщинъ въ лѣвомъ углу перваго плана, дважды передвинутая влѣво, съ цѣлью придать композиціи болѣе равновѣсія“.

Подобно тому, какъ идея предшествующей картины зародилась у художника подъ вліяніемъ оперы Паччини, такъ же точно и идея слѣдующей за ней картины явилась у него подъ вліяніемъ

другой оперы, тоже въ то время модной, а теперь всѣми забытой—„Инесъ-де-Кастро", Персіани. Онъ былъ пораженъ трагическимъ сюжетомъ оперы и рѣшился представить смерть невѣстки короля португальскаго, Альфонса IV, заколотой по его приказанію. И точно такъ же, какъ тогда, для разработки своей картины, художникъ пользовался не либретто оперы, а исторіею и прелестнымъ разсказомъ о судьбѣ несчастной Инесы, въ поэмѣ Камоэнса.

— „Нѣтъ, мнѣ не написать другой „Помпеи", сказалъ однажды Брюлловъ,—а чудныя минуты пережилъ я, писавши эту картину!"

И слова эти имѣли гораздо большее значеніе, чѣмъ придавалъ имъ самъ художникъ, говоря ихъ: они оказались пророческими. Не потому суждено ему было не написать второй „Помпеи", что, какъ онъ думалъ въ ту минуту, въ Петербургѣ нельзя работать такъ, какъ онъ работалъ въ Италіи, — онъ не написалъ ее и тогда, когда вновь очутился на родинѣ своей славы,—а потому, что въ „Помпеѣ" онъ сказалъ все, что̀ только былъ въ состояніи сказать, и здѣсь истощилъ весь свой талантъ, послѣ чего ему оставалось или писать варіаціи на ту же тему, или же спускаться ниже того, что́ онъ же далъ въ началѣ. И „Смерть Инесы-де-Кастро" дѣйствительно является не болѣе, какъ варіацией на первую картину, съ тѣми же пріемами компановки и техники, съ тѣми же достоинствами и недостатками, какіе мы видимъ въ „Послѣднемъ днѣ Помпеи", только здѣсь эффектъ болѣе театраленъ и рѣзокъ, а исполненіе грубѣе, вслѣдствіе быстроты, съ которою она была окончена.

Третья его историческая картина „Нашествіе Гензериха на Римъ" осталась только въ эскизѣ. Когда этотъ эскизъ увидалъ А. С. Пушкинъ и выслушалъ краснорѣчиво изложенные планы художника, то, въ восторгѣ, назвалъ его второю „Помпеей". „Сдѣлаю выше ея", — отвѣтилъ на это Брюлловъ; но скоро охладѣлъ къ этой темѣ и не пошелъ далѣе смѣло написаннаго и эффектнаго эскиза.

Одинъ только разъ попытался Брюлловъ взять сюжетъ для своей картины изъ русской исторіи—это въ „Осадѣ Пскова" (рис. 82). Президентъ Академіи, А. Н. Оленинъ, узнавъ о такомъ его намѣреніи, доложилъ объ этомъ Государю, вслѣдствіе чего послѣдовало Высочайшее порученіе художнику исполнить эту картину



К. П. Брюлловъ. Бахчисарайскій фонтанъ. По фотогр. С. К. Говорова.

и повелѣніе командировать его во Псковъ, для изученія мѣстныхъ древностей. Но Брюлловъ пробылъ тамъ недолго и вообще быстро охладѣлъ къ этой темѣ, можетъ-быть, какъ думаетъ его біографъ, потому, „что, при разработкѣ ея сюжета, встрѣтилъ непредвидѣнныя трудности, или потому, что долженъ былъ писать ее не исключительно по своей идеѣ, а по чужимъ указаніямъ, изъ которыхъ многія не приходились ему по-сердцу,“ а скорѣе всего



Рис. 82. Брюлловъ К. П. Осада Пскова.

потому, что тѣ элементы, которые должны были играть тамъ главную роль, какъ народность, патріотизмъ, твердость вѣры и твердость духа, были вовсе чужды душѣ художника-космополита и притомъ легкомысленнаго, пылкаго и неустойчиваго.

„Какъ бы то ни было, говоритъ А. И. Сомовъ, только Брюлловъ, занимаясь „Осадою Пскова“ съ значительными перерывами, постоянно былъ недоволенъ ею, и это прибавляло новую дозу горечи къ его разочарованію. Къ осени 1840 года картина была уже вся подмалевана, а въ слѣдующемъ году — почти окончена. Многіе уже видѣли ее и, разумѣется, отзывались о ней съ восторгомъ,—какъ вдругъ художникъ заперъ двери своей мастерской и

принялся передѣлывать картину. Одинъ изъ литераторовъ того времени, незадолго передъ тѣмъ стоявшій передъ „Осадой Пскова", по его выраженію, „подобно старому рыцарю баллады Жуковскаго, въ невыразимый сонъ душою погруженнымъ", встрѣтилъ чрезъ нѣсколько времени Брюллова и полюбопытствовалъ узнать отъ него, скоро ли будетъ его произведеніе совсѣмъ готово.—„Картины нѣтъ еще и не скоро будетъ,—отрывисто и сердито отвѣчалъ Брюлловъ,—многое я записалъ: не выходитъ такъ, какъ надобно и какъ хочется; кое-что написалъ опять, но до конца еще очень далеко".

И конца этого такъ и не было. Художникъ еще много разъ передѣлывалъ и переписывалъ картину и такъ и бросилъ ее неоконченною.

Произведеніе это имѣетъ много достоинствъ техническихъ, но въ общемъ несравненно слабѣе „Помпеи". „Въ немъ есть движеніе, однако оно менѣе драматично и болѣе спутано, чѣмъ въ этой картинѣ; расположеніе группъ лишено ея красоты, а вся композиція еще болѣе страдаетъ отсутствіемъ центра. Умирающій псковитянинъ, его жена, мальчикъ-сынъ, отправляемый имъ въ сѣчу, псковитянка, утоляющая жажду воиновъ, Шуйскій, слѣзающій съ коня, монахъ, воодушевляющій сражающихся, духовенство, идущее крестнымъ ходомъ къ пролому, — все это фигуры, лишенныя настоящей экспрессіи и народнаго типа и гласящія о томъ, что создалъ ихъ холодный разсудокъ, а не сердце и горячее воображеніе художника".

Вслѣдствіе указаннаго уже нами матеріалистическаго направленія ума, религіозныя картины Брюллова всѣ страдаютъ недостаткомъ глубины чувства, не возбуждаютъ религіознаго благоговѣнія и отличаются меньшею оригинальностью, сильно отражая на себѣ вліяніе мастеровъ болонской школы.

Лучшею изъ нихъ является „Распятіе" (рис. 83), которое вышло такъ легко изъ-подъ кисти художника, что, начавши работу въ концѣ 1837 года, въ началѣ слѣдующаго года онъ уже окончилъ ее. Всѣ лица воплощались у него быстро, часто въ одинъ присѣстъ, и художникъ работалъ съ такимъ увлеченіемъ, что падалъ безъ чувствъ отъ изнеможенія. И дѣйствительно, здѣсь поражаетъ зрителя не только мастерство исполненія, но и самая драматичность сцены и необыкновенно эффектное освѣщеніе. Здѣсь Брюлловъ, какъ справедливо замѣчаетъ А. И. Сомовъ, если и не поднялся до

высоты божественнаго идеала, то, по крайней мѣрѣ, достигъ очень многаго, изобразивъ глубоко прочувствованную картину человѣческой муки, материнской скорби и дружескаго сострадания. Вспомнимъ при этомъ, добавляетъ онъ, что тысячи художниковъ ты-



Рис. 83. Брюлловъ К. П. Распятіе.

сячу разъ воспроизводили то же самое событіе,—и тогда мы признаемъ за Брюлловымъ еще достоинство, и именно то, что въ „Распятіи" онъ явился въ значительной степени самостоятельнымъ и превзошелъ очень многихъ изъ своихъ предшественниковъ".

Напротивъ, „Взятіе на небо Богоматери“ (рис. 84), писанное имъ въ теченіе двухъ лѣтъ, отличается большою красотою, сильнымъ движеніемъ и прекраснымъ освѣщеніемъ, но вполнѣ холодно и шаблонно.

Здѣсь мы не будемъ говорить о его портретныхъ и бытовыхъ работахъ, такъ какъ объ нихъ скажемъ дальше, а теперь бросимъ еще общій взглядъ на всю дѣятельность художника.

Брюлловъ былъ иностранцемъ по происхожденію, и космополитомъ по душѣ, и непосредственно ничего не сдѣлалъ для русскаго искусства въ томъ смыслѣ самобытности, въ какомъ она понимается теперь. Ни въ одномъ изъ своихъ серьезныхъ произведеній, кромѣ только неудавшейся и неоконченной „Осады Пскова“, онъ и не затрогивалъ ни русской исторіи, ни русской жизни. По темпераменту своему, онъ былъ человѣкъ живой и страстный, но неустойчивый. Какъ человѣкъ двадцатыхъ годовъ, онъ былъ „язычникомъ въ душѣ и эпикурейцемъ по убѣжденіямъ“. Онъ былъ неспособенъ долго отдаваться чему-нибудь одному. Ему нужно было всегда что-нибудь новое и новое. Сюжеты его картинъ прямо зарождались у него во всеоружіи красокъ и образовъ и сразу выливались на полотно. Оттого лучшія изъ его произведеній: „Послѣдній день Помпеи“, „Смерть Инесы де-Кастро“ и „Распятіе“ написаны необыкновенно быстро. Но разъ работа не клеилась, или чѣмъ-нибудь прерывалась, онъ тотчасъ же къ ней остывалъ и бросалъ ее, или же получалось нѣчто скучное и холодное.

Колористомъ его нельзя назвать въ нынѣшнемъ смыслѣ слова, но нужно помнить, что въ его время никто изъ художниковъ не смотрѣлъ на колоритъ, какъ на самостоятельное и необходимое орудіе для воспроизведенія природы, а видѣли въ немъ лишь средство усилить красоту и эффектность рисунка.

Рисункомъ же онъ обладалъ изумительно, и вся свобода и изящество его карандаша цѣликомъ перешли и въ кисть его. „Онъ создалъ, замѣчаетъ А. И. Сомовъ, свою манеру письма, особенно блестящую въ тѣхъ случаяхъ, когда вполнѣ созрѣвшій въ головѣ его художественный замыселъ, или самое свойство задачи позволяли ему оканчивать картину сразу, безъ вторичной накладки густыхъ, корпусныхъ красокъ, а лишь съ небольшими глассировками. Если же такой пріемъ не удавался, то манера Брюллова много теряла въ отношеніи виртуозности и смѣлости“. Поэтому акварель была ему болѣе по характеру, чѣмъ живопись масляными красками.

Если Брюлловъ былъ историческимъ живописцемъ, то только потому, что въ то время инымъ онъ не могъ быть; но сердце его замѣтно лежало къ бытовымъ и юмористическимъ сюжетамъ. „Онъ былъ реалистъ по призванію, какъ выразился о немъ Д. Н. Ахша-



Рис. 84. Брюлловъ К. П. Взятіе на небо Богоматери.

румовъ, но реалистъ безъ реальной почвы, которую, въ сущности только и можетъ дать своя родина, народная жизнь". А насколько сильно было въ немъ это призваніе, видно уже потому, что цѣлая галлерея портретовъ задумана и исполнена имъ въ бытовой обстановкѣ.

Но главная заслуга Брюллова, какъ справедливо замѣчаетъ тотъ же Д. Н. Ахшарумовъ, „заключается въ томъ, что онъ убилъ у насъ скучный родъ живописи. Этого, впрочемъ, не слѣдуетъ понимать буквально. Ремесленный спросъ на плафоны и иконостасы, конечно, не прекратился, и фабрика иконописи не измѣнила тотчасъ старыхъ своихъ шаблоновъ. Но въ глазахъ талантливой молодежи, она послѣ Брюллова утратила свой кредитъ. Онъ былъ Колумбъ, открывшій русскимъ художникамъ новые горизонты и съ ними такой просторъ для свободной иниціативы, такія награды для смѣлости, предпріимчивости, для дарованія, рискующаго покинуть старую колею, о которыхъ смиренные исполнители прежнихъ скучныхъ задачъ дотолѣ и не мечтали. Но собственно новыхъ путей и, между ними, того, который скоро потомъ привелъ къ образованію національной школы, Брюлловъ не въ силахъ былъ указать. Онъ былъ не теоретикъ и никакого ученія послѣ себя не оставилъ. Совѣты его ученикамъ не многословны: не слѣдовать ни за кѣмъ, а быть вѣрнымъ себѣ и идти собственной дорогой; затѣмъ, уважать, прежде всего, живую дѣйствительность и не дѣлать ни шагу, не повѣряя себя по ней. Онъ называлъ презрительно отсебячиной все, что̀ работано безъ натуры, и выраженіе это долго было въ ходу“.



Рис. 85. Ѳ. А. Бруни. Съ офорта Т. Г. Шевченка.

Брюлловъ, повторяемъ, не оставилъ школы, но примѣръ его увлекъ за собою молодое поколѣніе русскихъ художниковъ. „Восторгаясь и благоговѣя передъ славнымъ реформаторомъ, говоритъ А. И. Сомовъ, оно рабски послѣдовало за нимъ по пятамъ. Многочисленные ученики и подражатели Брюллова, безъ дальнихъ разсужденій, перенимали отъ него не только пріемы техники, но и выборъ сюжетовъ, и способъ ихъ обработки; а такъ какъ незрѣлость сильнѣе всего любитъ эффектное и необычайное, то у послѣдователей Брюллова на первомъ планѣ стояла погоня за тѣмъ, что̀ было рѣзкаго и вычурнаго въ дарованіи ихъ первообраза. Напрасно самъ онъ вооружался противъ такой подражательности, говоря: „чтобы сдѣлаться художникомъ, нужно мучиться, нужно любить—но только не Брюллова“; „не обезьяньте меня, а пишите

такъ, какъ Богъ на душу положитъ", или обѣщая ученикамъ своимъ прогнать ихъ изъ класса, если они будутъ подражать ему. Но слова не помогали, да и не могли помочь, потому что брюлловскій талантъ былъ такого субъективнаго свойства, что принуждалъ другихъ идти за нимъ слѣпо, или вовсе не идти. Такимъ образомъ, изъ числа учениковъ Брюллова—а ихъ была цѣлая масса—никто не составилъ себѣ громкаго имени въ русскомъ искусствѣ, но многіе погибли для него безслѣдно. Самое направле-



Рис. 86. Бруни Ѳ. А. Мѣдный змій.

ніе, основанное Брюлловымъ, вскорѣ смѣнилось другимъ, болѣе живымъ, народнымъ, которое, однако, не возникло бы, можетъ статься, еще долго, еслибы авторъ „Помпеи" не прорвалъ плотину академической условности, не научилъ русскихъ живописцевъ свободной техникѣ и не внушилъ имъ изучать дѣйствительность".

Одновременно съ К. П. Брюлловымъ работалъ Ѳедоръ Антоновичъ Бруни (рис. 85) (род. въ 1801 г., ум. въ 1875 г.). Будучи пенсіонеромъ въ Италіи какъ разъ въ то время, когда тамъ гремѣла слава Овербека и Корнеліуса, Бруни сдѣлался послѣдователемъ нѣмецкой школы и, особенно, Корнеліуса. Еще изъ Италіи онъ прислалъ колоссальныхъ размѣровъ картину „Мѣдный

змій" (рис. 86), надѣлавшую въ то время много шума и доставившую художнику извѣстность. Особенно же напоминаютъ Корнеліуса его грандіозныя композиціи для Исаакіевскаго собора и для Храма Христа Спасителя. Но въ его работахъ гораздо больше простоты и изящества, чѣмъ у нѣмецкаго художника.



Рис. 87. П. В. Басинъ.

Къ этому же времени относятся работы Петра Васильевича Басина (рис. 87) (род. въ 1793 г., ум. въ 1877 г.), лучшими изъ которыхъ являются: „Сошествіе св. Духа на апостоловъ", надъ алтаремъ Академической церкви, и „Нагорная проповѣдь" (рис. 88), надъ южными дверьми Исаакіевскаго собора; Алексѣя Тарасіевича Маркова (род. въ 1802 г., ум. въ 1878 г.), извѣстнаго по картинѣ „Фортуна и нищій" и, особенно, по плафону большого купола въ Храмѣ Христа Спасителя (рис. 89), и Өедора Семеновича Завьялова (род. въ 1810 г., ум. въ 1856 г.), который, какъ ученикъ А. Е. Егорова, отличался строгимъ, хотя и сухимъ рисункомъ.

Изъ учениковъ Брюллова въ исторической живописи стоитъ упомянуть только Θедора Антоновича Моллера (род. въ 1812 г., ум. въ 1875 г.), картина котораго „Апостолъ Іоаннъ Богословъ, проповѣдующій на островѣ Патмосѣ во время вакханалій“ имѣла несомнѣнныя достоинства. Даже критика враждебная всему старому направленію не могла не отдать ей должнаго. Не удержавшись отъ обвиненія всей картины въ ханженствѣ и суши, одинъ изъ такихъ критиковъ, В. В. Стасовъ, тѣмъ не менѣе, тотчасъ же переходитъ къ самымъ восторженнымъ похваламъ: „Все-таки, у него, въ этой же самой картинѣ, есть одна блестящая, свѣтлая, правдивая нота, какой никогда не бывало у презиравшихъ его теперь товарищей. Это молодая женщина, вакханка, валяющаяся на ступеняхъ храма, съ чашею вина въ рукахъ, и насмѣхающаяся надъ благочестивою проповѣдью. Это здѣсь неслась рѣчь изъ того душевнаго уголка, который еще не засохъ и не окаменѣлъ у Моллера въ Римѣ, подъ вліяніемъ фресокъ и музе-


Рис. 88. Басинъ П. В. Нагорная проповѣдь.

евъ, пасторскихъ бесѣдъ и идолопоклонства передъ Овербекомъ. Здѣсь сказался въ послѣдній разъ бѣдный художникъ, передъ тѣмъ, какъ на вѣки уже опуститься въ бездонную рутину; тутъ еще онъ однимъ крыломъ бьется и создаетъ такую фигуру, которая, навѣрно, одна изъ лучшихъ во всемъ „высокомъ“ нашемъ искусствѣ. Подумайте только, кто еще изъ его товарищей отгадалъ



Рис. 89. Марковъ А. Т. Тріипостасный Богъ.

вѣрнымъ чутьемъ этотъ исторически-глубокій и правдивый мотивъ—насмѣшку древняго, вакханствующаго, полу-пьянаго отъ тѣлесности и чувственности языческаго міра надъ начинающимся, строгимъ и цѣломудреннымъ христіанствомъ! Во всѣхъ ихъ картинахъ (со включеніемъ даже „Послѣдняго дня Помпеи“ Брюллова) нѣтъ нигдѣ такого вѣрнаго, правдиваго мотива. Всюду только однѣ абстрактности, общія мѣста. Но не абстрактность и не общее мѣсто была у Моллера эта вакханка: онъ ее скопировалъ съ

одной дѣйствительной вакханки современнаго ему Рима, у которой огненными чертами напечаталась вся ея прошлая жизнь на красивомъ, характерномъ молодомъ лицѣ. Правда и натура взяли тутъ, въ этомъ уголку картины Моллера, верхъ надъ ложью остального созданія, постнаго и холодно-деревяннаго. Моллера вывезло и возвысило тутъ то правдивое чувство жизни, которое



Рис. 90. Орловскій. А. О. Оригинальная литографія.

кипѣло у него еще съ молодости, и которое онъ такъ успѣшно сумѣлъ потушить въ себѣ въ честь „великаго" искусства. Отъ Моллера не осталось, послѣ двадцати пяти лѣтъ работы, ничего, кромѣ „Поцѣлуя" и „Вакханки", на чтò бы стоило указать".

О „Поцѣлуѣ" мы будемъ говорить еще впереди, а теперь перейдемъ къ другимъ родамъ живописи.

XIII.

Счастливыя войны, веденныя Екатериной II, и желаніе увѣковѣчить ихъ славу породили у насъ баталическую живопись. Императрица заказывала баталическія картины иностранцамъ, а,

вмѣстѣ съ ними, стали писать баталіи и наши русскіе художники, изъ которыхъ дошли до насъ имена Михаила Матвѣевича Иванова и Гавріила Ивановича Серебрякова.

Михаилъ Матвѣевичъ Ивановъ (род. въ 1748 г., ум. въ 1823 г.) началъ свою дѣятельность въ качествѣ пейзажиста, о чемъ мы будемъ говорить далѣе, но съ открытіемъ третьей Турецкой войны, взятый княземъ Потемкинымъ, въ должности квартирмейстера, въ армію, онъ, по-неволѣ, перешелъ къ батали-



Рис. 91. Орловскій А. О. Русская пляска.

ческой живописи и исполнилъ большія акварели съ натуры, изображающія штурмъ Очакова. Ему же принадлежитъ извѣстное по гравюрѣ Скородумова „Изображеніе смерти князя Потемкина-Таврическаго въ Бессарабіи“.

Гавріилъ Ивановичъ Серебряковъ (род. около 1745 г., ум. въ 1818 г.) значительно превзошелъ своего современника. Характеризуя его дѣятельность, П. Н. Петровъ такъ отзывается о немъ: „Натура, говоритъ онъ, создала Серебрякова живописцемъ окружающей его среды: никогда не обращался онъ къ скучной академической исторіи, а, наоборотъ, любилъ, какъ говорили въ старину, „игривость стиля“ и полнѣйшую „безпорядочность“, въ смыслѣ ненаблюденія рутинныхъ условій. Другими словами, видѣлась ему жизнь не по мѣркѣ, и не могъ онъ совладать съ единствомъ характера, такъ что часто между серьезными, или гнѣв-

ными лицами, вклеивалъ, по мгновенному порыву, смѣшную, забавную фигуру, или давалъ каррикатурное положеніе персонажу въ сценѣ патетической".

Въ началѣ XIX-го столѣтія пріобрѣлъ громкую славу полякъ, по происхожденію, Александръ Осиповичъ Орловскій (рис. 90) (род. въ 1777 г., ум. въ 1832 г.). Будучи страстнымъ наѣздникомъ, онъ особенно удачно и характерно изображалъ лошадей, и тройками, и одиночками, и въ спокойномъ состояніи, и летящими во весь



Рис. 92. Орловскій А. О. Проѣздка рысака.

карьеръ. Его пылкая фантазія и превосходная художественная память позволили ему схватывать самыя энергичныя движенія. Главная же сила его была въ рисункахъ и въ оригинальныхъ литографіяхъ. Послѣднихъ онъ оставилъ очень много и онѣ высоко цѣнятся любителями до сихъ поръ.

Одновременно съ нимъ работалъ русскій живописецъ, Владиміръ Ивановичъ Мошковъ (род. въ 1792 г., ум. въ 1839 г.). „Глядя на картину его „Лейпцигское сраженіе", замѣчаетъ П. Н. Петровъ, доставившую художнику званіе академика и остающуюся до сихъ поръ лучшимъ изъ всего, что̀ онъ писалъ, прежде всего приходитъ въ голову, что художникъ—человѣкъ мыслящій, не лишенный дара открывать картинные пункты, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, холодный, лишенный дара колорита; при этомъ, рисовальщикъ исправный, но не вездѣ. Такой отзывъ нашъ, прибавляетъ

авторъ, не долженъ, однако, казаться противорѣчащимъ общему приговору современниковъ, отзывавшихся о Мошковѣ съ заслуженнымъ почетомъ. Онъ былъ одинъ способенъ въ то время выполнять добросовѣстно и точно требованія исторической сцены въ баталіи; у него узнаете, по сходству, всѣхъ дѣятелей великой „битвы народовъ“. Ему же принадлежатъ литографированные рисунки сра-



Рис. 93. Зауэрвейдъ А. И. Петръ I при Нарвѣ.

женій изъ персидской войны 1827 и 1828 годовъ, мѣсто дѣйствія которыхъ онъ срисовалъ съ натуры.

Послѣ вѣнскаго конгресса, пріѣхалъ въ Россію Александръ Ивановичъ Зауэрвейдъ (род. въ 1783 г., ум. въ 1844 г.), пользовавшійся большою славою въ царствованіе Николая I, главная заслуга котораго заключается въ образованіи цѣлой школы баталистовъ. Изъ нихъ наиболѣе выдались: Богданъ Павловичъ Виллевальде (род. въ 1818 г.), Александръ Евстафьевичъ Коцебу (рис. 94) (род. въ 1815 г., ум. въ 1889 г.), Василій Өедоровичъ Тиммъ (род. въ 1820 г.), Константинъ Николаевичъ Филипповъ (род. въ 1830 г., ум. въ 1878 г.) и др.

Всѣ эти художники изображали военныя сцены въ видѣ стройныхъ движеній колоннъ, или блестящихъ кавалерійскихъ атакъ, словомъ, казовой конецъ военной жизни, скорѣе блестящіе маневры, чѣмъ отвратительное поле битвы. Если же иногда они и помѣщали въ своихъ картинахъ убитыхъ или раненыхъ, то не иначе, какъ въ какихъ-нибудь эффектныхъ, театральныхъ позахъ, лишь условно передающихъ ихъ дѣйствительное, ужасное состояніе.



Рис. 94. Коцебу А. Е. Полтавское сраженіе.

XIV.

Первый же, по времени, ученикъ Академіи Художествъ, А. П. Лосенко, о которомъ мы говорили раньше, какъ объ историческомъ живописцѣ, подвизался и на поприщѣ портретной живописи. Особенно удачны исполненные имъ портреты А. П. Сумарокова и перваго русскаго актера Ѳ. Г. Волкова (рис. 95). Какъ портретистъ, Лосенко даже воспѣтъ въ стихахъ Державинымъ:

„Лосенкова сего не умреть мастерство;
„Безсмертіе онъ влить могъ въ тлѣнно вещество,
„Талантъ духъ творческій въ чертахъ его являетъ...
„И въ Россахъ можетъ быть Апеллисъ предвѣщаетъ“.



Рис. 95. Лосенко. А. П. Портретъ Ѳ. Г. Волкова.

Но, тѣмъ не менѣе, въ то время мода на иностранныхъ портретистовъ, особенно при дворѣ, до того господствовала, что Лосенко ни разу не былъ приглашенъ написать портретъ Императ-

рицы, съ которой писало такое множество художниковъ, но, преимущественно, иностранныхъ.

Зато Өедоръ Степановичъ Рокотовъ (род. въ 1730 г., ум. въ 1810 г.), умѣвшій отлично поддѣлываться подъ чужую манеру и подражавшій своему учителю, модному портретисту, графу Ротари, пользовался громкою извѣстностью и былъ заваленъ работами. Онъ два раза писалъ портреты и съ Екатерины II, которая находила ихъ изъ „самыхъ похожихъ“ и даже пожаловала художнику званіе „придворнаго живописца“.

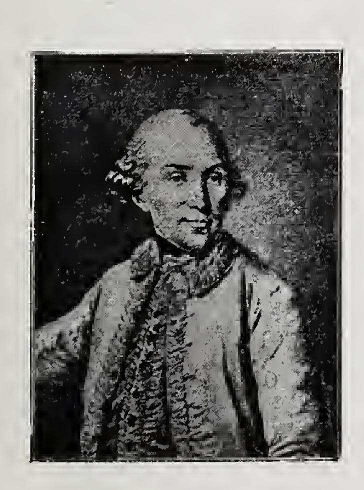




Рис. 96. Рокотовъ Ө. С. И. Л. и А. И. Голенищевы-Кутузовы.

Въ это же время работали еще два русскихъ портретиста, Алексѣй Петровичъ Шебановъ (род. въ 1764 г., ум. въ первыхъ годахъ XIX-го столѣтія), который написалъ имѣвшій большой успѣхъ портретъ Екатерины II (рис. 97), во время путешествія ея въ Крымъ, и Владиміръ Лукичъ Боровиковскій (род. въ 1757 г., ум. въ 1825 г.), о религіозныхъ произведеніяхъ котораго мы уже говорили. Что̀ касается до его портретовъ, то въ нихъ, кромѣ свойственной ему во всѣхъ его работахъ необыкновенной законченности письма, онъ особенно удачно умѣлъ передавать самый характеръ изображаемаго имъ лица. Упоминавшійся уже нами В. П. Горленко проводитъ очень вѣрную параллель между двумя нашими портретистами, Д. Г. Левицкимъ и В. Л. Боровиковскимъ.

„Всѣ портреты Левицкаго, говоритъ онъ, писаны съ какой-то трудно-характеризуемой симпатіей къ изображаемымъ лицамъ. Если они уступаютъ въ рельефѣ портретамъ Боровиковскаго, то

привлекаютъ своею интимностью. Они преслѣдуютъ васъ, какъ знакомые. Вдумчивое, полное опыта жизни лицо отца художника, проницательный, подъ нависшими вѣками взглядъ Новикова, дѣтская улыбка Александра идутъ за вами въ догоню. Боровиковскій объективнѣе. Изобразительная способность его сосредоточеннѣе, сильнѣе. Левицкій, какъ ни странно это сказать, вноситъ даже въ портреты часть себя, своей изящной, утонченной натуры. Въ портретахъ Боровиковскаго чаще всего забываешь художника и видишь только изображенное лицо; въ портретахъ Левицкаго художника нельзя забыть никогда".



Рис. 97. Шебановъ А. П. Екатерина II.

„Левицкій, говоритъ тотъ же авторъ въ другомъ мѣстѣ, портретистъ по призванію. Не существуетъ ни одной попытки его выйти изъ сферы портрета. У Боровиковскаго есть аллегорія „Зима", есть копія съ Корреджіо и, наконецъ, вся область его религіозной живописи. Яркая, полная передача даннаго лица составляетъ задачу Левицкаго. Когда характеръ оригинала доступенъ ему, онъ передаетъ его вѣрно и строго. Но иногда онъ увлекается образами блестящаго, поверхностнаго, показного Екатерининскаго вѣка и передаетъ ихъ въ нѣсколько условномъ тонѣ, дѣлая красивѣе дѣйствительности. Кисть его нѣжна, живопись его всегда красива; у насъ не было болѣе сильнаго колориста, и никто не обнаружилъ такого утонченнаго вкуса. Боровиковскій глубже его. Онъ роется въ характерѣ изображаемаго лица и почти всегда обнаруживаетъ его внутренній міръ. Портреты его удивительны, хотя не такъ внѣшне-красивы, какъ портреты Левицкаго; но портретистомъ онъ былъ, кажется, болѣе въ силу требованій времени. Его же собственная склонность влечетъ его къ религіозной живописи: его преслѣдуютъ то райски прекрасныя, то грозныя и полныя скорби видѣнія иного міра".

Лучшими его портретами считаются портреты императора Павла I, Персидскаго принца Кули-хана, Грузинскаго экзарха Антонія, Лабзина, Михаила Десницкаго (рис. 98) и мн. др.

Степанъ Семеновичъ Щукинъ (род. въ 1758 г., ум.

въ 1828 г.) отличался простотою типовъ и легкостью письма, благодаря которой онъ удачно исполнилъ портретъ настолько подвижного лица, какъ у Павла I (рис. 99), котораго, по удостовѣренію современниковъ, никто не могъ изобразить съ такимъ сходствомъ.

Это же качество онъ передалъ и ученику своему Александру Григорьевичу Варнеку (род. въ 1782 г., ум. 1843 г.), который



Рис. 98. Боровиковскій В. Л. Митроп. Михаилъ Десницкій. Съ фотогр. С. К. Говорова.

принадлежитъ къ лучшимъ живописцамъ своего времени. Говоря объ исполненіи портретовъ генераловъ 1812 года, такой знатокъ нашего портретнаго искусства, какъ Д. А. Ровинскій, выразился такъ: „странная, говоритъ онъ, была въ то время погоня за всѣмъ иностраннымъ и полное презрѣніе ко всему русскому. Ничего особенно геніальнаго работы Дау не представляютъ, и наши портретисты того времени, Варнекъ и Кипренскій, которые были

тогда въ полномъ расцвѣтѣ своего таланта, въ художественномъ отношеніи стояли нисколько не ниже Дау и смѣло могли бы участвовать въ выполненіи колоссальнаго заказа, при помощи сорокалѣтняго Тропинина, тридцатилѣтняго Брюллова и другихъ русскихъ портретистовъ".

Упомянутый здѣсь Орестъ Адамовичъ (Швальбе) Кипренскій (род. въ 1783 г., ум. въ 1835 г.) отличался необыкновенною выразительностью своихъ портретовъ, въ чемъ превзошелъ и Левицкаго, и Боровиковскаго. Насколько онъ былъ оцѣненъ даже современниками, видно изъ того, что Флорентійская Академія поручила ему написать его собственный портретъ для помѣщенія въ галлереѣ „Dell'Ufffici", на ряду съ самыми знаменитыми художниками. Онъ писалъ широкою и бойкою кистью, и работы его напоминаютъ работы Ванъ-Дейка. Впрочемъ, нужно замѣтить, что онъ обладалъ необыкновенною способностью писать въ манерѣ того или другого изъ старыхъ мастеровъ. Такъ, въ бытность его въ Италіи, какъ онъ самъ разсказываетъ въ одномъ письмѣ къ брату извѣстнаго пейзажиста Щедрина, съ нимъ произошелъ такой случай: „я выставилъ, пишетъ онъ, портретъ отца моего и портретъ дѣвочки одной, писанной мною въ Римѣ. Здѣшняя (Неаполитанская) Академія, разсматривая сіи картины, со мною сыграла слѣдующую штуку: г. президентъ Академіи, кавалеръ Николини, объявляетъ мнѣ, отъ имени Академіи, замѣчаніе, опытностью и знаніемъ профессоровъ изслѣдованное, якобы сіи картины не суть работы нынѣшняго вѣка. Будто бы я выдаю сіи картины за свои, но въ самомъ дѣлѣ одна писана Рубенсомъ (портретъ отца), а дѣвочка совсѣмъ другимъ манеромъ и другимъ авторомъ древнимъ писана, что картины сіи безподобныя; отца портретъ они почли шедэвромъ Рубенса, иные думали Вандика, а нѣкто, Альбертини, въ Рембрандты пожаловалъ,—и что въ Неаполѣ не позволятъ они себя столь наглымъ образомъ обманывать иностранцу. Итакъ, прошу васъ покорно выпросить отъ


Рис. 99. Щукинъ С. С. Портретъ Павла I.

Академіи нашей свидѣтельство, что сіи картины писаны мною, и что въ панданъ портрета отца моего я началъ писать портретъ дяди вашего, Семена Ѳедоровича. Кончить письмо надобно тѣмъ, что, когда я принесъ другія, сверхъ того, работы мои, писанныя въ Неаполѣ, и всѣ — въ различныхъ манерахъ, то они удосто-



Рис. 100. Варнекъ А. Г. Мальчикъ съ собакой.
Съ фотографіи С. К. Говорова.

вѣрились, что въ Россіи художники не обманщики. Особенно, отдыхающіе мальчики S-ta Lucia всеобщее одобреніе заслужили; картина сія писана для здѣшняго короля, — и Сибиллою Тибуртинскою всѣ были обворожены".

Подобный же случай передаетъ Д. А. Ровинскій о другомъ превосходномъ портретистѣ того же времени, Василіи Андреевичѣ Тропининѣ (род. въ 1790 г., ум. въ 1857 г.).

„Онъ очень любилъ Рембрандта, разсказываетъ авторъ, и хорошо понималъ его живопись. Въ бытность свою въ Петербургѣ онъ сдѣлалъ въ Эрмитажѣ эскизъ съ Рембрандтовскаго

портрета, такъ-называемаго Собіескаго, а вернувшись въ деревню Маркова, нашелъ тамъ хохла, очень похожаго на того Собіескаго, и кончилъ съ него свой эскизъ съ натуры. Въ Москвѣ онъ продалъ этотъ портретъ мѣнялѣ Родіонову, который покрылъ его старымъ лакомъ и придалъ ему почтенный видъ. Извѣстный знатокъ тогдашняго времени Теорезъ, принялъ произведеніе Тропинина за настоящаго Рембрандта и не хотѣлъ вѣрить, когда Н. С. Мосоловъ и Иванчинъ-Писаревъ объявили ему объ настоящемъ авторѣ портрета".



Рис. 101. Кипренскій О. А. А. С. Пушкинъ.

Изъ работъ Тропинина укажемъ на портреты К. П. Брюллова А. С. Пушкина (рис. 103), Н. И. Уткина, Н. М. Карамзина, портретъ самого художника, на картины Пряху, Кружевницу и др.

Въ 1836 году возвратился изъ-заграницы, какъ мы выше говорили, уже прославленный К. П. Брюлловъ и сразу затмилъ собою всѣхъ остальныхъ нашихъ живописцевъ. Изъ портрета онъ создавалъ цѣлую картину, передавалъ весь характеръ изображаемаго лица, такъ что даже критика 60-хъ годовъ, въ общемъ относившаяся къ нему враждебно, не могла не признать его достоинствъ какъ потретиста. „Громадное большинство портретовъ, писалъ про него одинъ изъ такихъ критиковъ, В. В. Стасовъ, именно всего



Тропининъ В. А. Кружевница.

болѣе поражаетъ простотою, безыскуственностью общаго, чрезвычайною близостью къ жизни и привычкамъ представляемыхъ лицъ, правдивымъ постиженіемъ характеровъ и, прежде всего, необыкновеннымъ мастерствомъ передачи ихъ, безъ всякихъ придуманныхъ эффектовъ. Въ этихъ портретахъ каждый человѣкъ изобра-



Рис. 102. Кипренскій О. А. Читатели газетъ. Съ фотогр. С. К. Говорова.

женъ такъ просто, такъ естественно; все самое существенное, самое важное въ его характерѣ, умѣ, душѣ, схвачено такъ глубоко и живо, что точно видимъ передъ собою того человѣка, котораго изображаетъ портретъ. Вся его натура передъ вами; въ картинѣ выражено разомъ множество сторонъ духа, которыя раскрывались передъ наблюдающимъ умомъ художника не въ одну встрѣчу, а во много разныхъ встрѣчъ; оттого, чѣмъ больше всматриваешься въ брюлловскій портретъ, тѣмъ больше въ немъ открываешь всесторонней правды и глубины. Разнообразіе портретовъ у Брюллова изумительно: какъ бывало всегда у великихъ портретистовъ,

что̀ ни портретъ, то новый мотивъ, самый простой, самый естественный и, вмѣстѣ, самый выразительный для натуры изображеннаго лица. Кажется, самый характеръ человѣка, свойства его натуры, всѣ вмѣстѣ сложившіяся, диктовали Брюллову, какую форму, какую позу, какое движеніе дать тому, кто долженъ появиться въ портретѣ, и именно оттого, въ свою очередь, поза, движеніе, общая форма являются въ картинѣ дѣйствительно только для того, чтобы напечатлѣть въ умѣ самое мѣткое, вѣрное и прав-



Рис. 103. Тропининъ В. А. А. С. Пушкинъ.

дивое представленіе. Вспомнимъ все, что̀ составляетъ красоту, силу и мастерство брюлловской живописи: чрезвычайную привлекательность общаго, необыкновенную, сочность красокъ, свѣтъ, блескъ, выпуклость тѣла, правду подмѣченныхъ тонкихъ плановъ: все это совокуплялось въ одно поразительное и блестящее цѣлое, дышащее жизнью и истиной!"

Если даетъ такой отзывъ критикъ, принадлежащій къ другой эпохѣ, съ другими художественными идеалами, относящійся къ художнику вообще недружелюбно, то нисколько не удивительно, что современники его, относившіеся къ нему съ полнымъ энтузіазмомъ, не замедлили послѣдовать за нимъ массою. Но вполнѣ

постичь всю суть нововведенія учителя имъ не удалось и, какъ всегда бываетъ съ подражателями, они схватили каждый какую-нибудь отдѣльную внѣшнюю черту его пріемовъ,—ту черту, которая болѣе соотвѣтствовала натурѣ ученика.



Рис. 104. Брюлловъ К. П. Князь А. Н. Голицынъ. Съ фотографіи С. К. Говорова.

Такъ „мирно-апатичная" натура Алексѣя Васильевича Тыранова (род. въ 1808 г., ум. въ 1859 г.) (рис. 109) усвоила передачу, при помощи свѣта и тѣни, округлости красиваго тѣла; Яковъ Ѳедоровичъ Капковъ (род. въ 1816 г., ум. въ 1854 г.) (рис. 110) придалъ своимъ произведеніямъ замѣчательную граціозность, почему ему особенно удавались женскіе портреты; тѣмъ же качествомъ отличался и Ѳедоръ Антоновичъ Моллеръ (рис. 111) (род. въ 1812 г., ум. въ 1875 г.), присоединивъ къ этому

еще блестящій колоритъ; сюда же нужно причислить и Кирилла Антоновича Горбунова (род. въ 1815 г., ум. 1893 г.) и мн. др.

Наконецъ, въ заключеніе обзора портретной живописи за этотъ періодъ, мы должны сказать нѣсколько словъ объ ученикѣ А. Г. Венеціанова, Сергѣѣ Константиновичѣ Зарянкѣ (рис. 114) (род. въ 1811 г., ум. въ 1870 г.), который, перейдя отъ перспективной

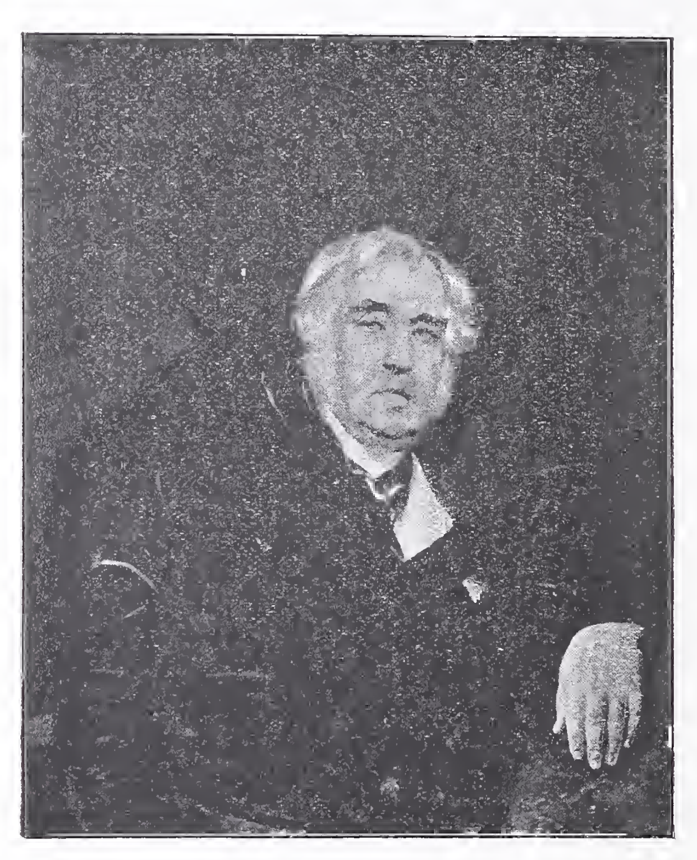


Рис. 105. Брюлловъ К. П. И. А. Крыловъ.
Съ фотографіи С. К. Говорова.

живописи къ портретной, въ теченіе многихъ лѣтъ изумлялъ всѣхъ поразительною жизненностью своихъ портретовъ. Онъ необыкновенно тщательно и съ любовью заканчивалъ ихъ до послѣдней возможности, съ одинакимъ стараніемъ выписывая какъ самое лицо, такъ и какой-нибудь незначительный аксессуаръ, или случайно упавшій на блестящій предметъ лучъ свѣта, и тоже породилъ у насъ много подражателей.

XV.

Пейзажъ очень долго не выступалъ у насъ, какъ самостоятельный родъ живописи.

„Правда, замѣчаетъ П. Н. Петровъ, историческая живопись не обходилась иногда безъ пособія пейзажной, но, мало понимая истинную художественность исполненія, наши предки терпѣли золото



Рис. 106. Брюлловъ К. П. И. П. Витали.
Съ фотогр. С. К. Говорова.

и даже надписи въ живописи для обозначенія лицъ. При такой малотребовательности отъ искусства, пейзажъ могъ быть просто условнымъ, какъ мы и теперь видимъ на образахъ, дошедшихъ до насъ отъ XVII-го и начала XVIII-го вѣка, гдѣ зеленое небо нисколько не затрудняло мастера переходомъ въ розовый или бурый колеръ къ сторонѣ горизонта, или же изображеніе зеленыхъ облаковъ на красноватомъ небѣ и черныхъ травъ на охряномъ грунтѣ, въ случаѣ потребности представить такими утонченностями

цвѣтущій лугъ, „криновъ исполненный“. Въ баталической живописи кисти мѣстныхъ мастеровъ, если не копировали они, хоть съ грѣхомъ пополамъ, иностранцевъ, съ готоваго оригинала,—было тоже. Итальянскіе декораторы, пріѣхавшіе въ 1740 году, въ первый разъ познакомили петербургскую знать съ „руинами“ (видами развалинъ) и навязывали изображенія эти, какъ модныя картины,

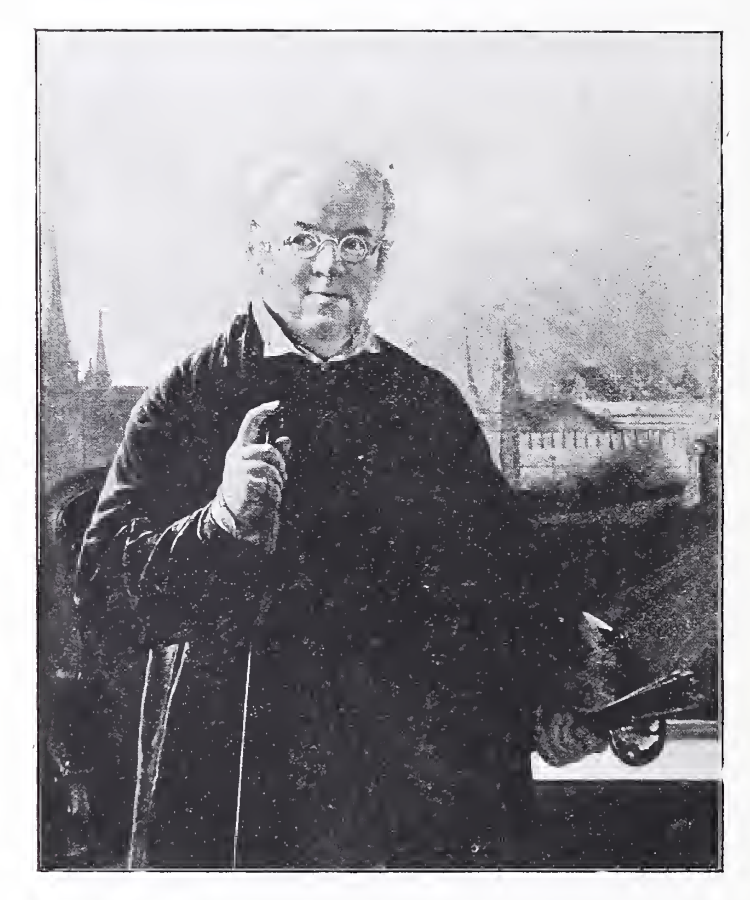


Рис. 107. Брюлловъ К. П. В. А. Тропининъ.
Съ фотогр. С. К. Говорова.

бывшія въ ходу въ Парижѣ. Дѣйствительно, въ сороковыхъ годахъ минувшаго столѣтія была на нихъ мода, при общемъ застоѣ пейзажной живописи. Жозефъ Верне только еще учился въ Римѣ, подчиняясь общему направленію итальянцевъ, вслѣдъ за Панини начавшихъ ремесленно изображать всевозможныя уродливыя развалины, украшавшіяся „для оживленія“ парою, много тройкою автоматовъ въ римскихъ тогахъ. Это называлось „подражаніемъ Пуссеню“. „Руины“ такой стряпни заняли почетное мѣсто

въ гостинныхъ петербургскихъ. Кисть неутомимаго Перезинотти и подчиненныхъ ему живописцевъ, не ограничиваясь стѣнами залъ, перенесла свою дѣятельность даже въ бесѣдки дворцовъ и садовъ, исписывая стѣны ихъ „руинами". Немного позднѣе живопись уступила свои права на „руины" архитектурѣ. Тогда, вмѣстѣ съ китайскими бесѣдками и мостиками, обрѣзанными въ нитку аллеями и проч., копируя затѣи моды, свирѣпствовавшей во Франціи и Италіи, начали возводить въ садахъ мнимыя развалины,



Рис. 180. Брюлловъ К. П. Турчанка. Съ фотогр. С. К. Говорова.

безвкусные до карикатуры башни и замки, и теперь еще кое-гдѣ дотлѣвающіе, впрочемъ, уже на самомъ дѣлѣ подъ тяжестью лѣтъ, въ забытыхъ, заглохшихъ садахъ подстоличныхъ усадебъ, за сто лѣтъ назадъ принадлежавшихъ извѣстнымъ ѳамиліямъ.

Руины живописныя были у насъ прародительницами, по прямой линіи, пейзажа.... Затѣмъ, на аукціонахъ академическихъ чаще и чаще стали являться пейзажи—копіи учениковъ (для упражненія въ живописи) съ Бергема. Стало быть, заключаетъ онъ, этотъ мастеръ да эстампы съ картинъ голландскихъ же живописцевъ имѣютъ право считаться первою школой русскихъ пейзажистовъ".

Самостоятельно же пейзажная живопись возникаетъ у насъ только въ царствованіе Екатерины II, которая, вѣроятно, подъ влія-

ніемъ Дидро, увлеклась работами пріятеля этого философа, Франческа Казановы, славившагося тогда своими, такъ называемыми, „классическими“ пейзажами, гдѣ изображался не существующій, но скомбинированный самимъ художникомъ видъ, съ вѣчно бурою или голубоватою зеленью, надъ которою поднимается лазурное небо, подернутою массою тоже прибранныхъ и красиво сочиненныхъ облачковъ.



Рис. 109. Тырановъ А. В. Дѣвушка съ тамбуриномъ.

Окончившій въ это время академическій курсъ, Семенъ Ѳедоровичъ Щедринъ (род. въ 1745 г., ум. въ 1804 г.) былъ отправленъ для усовершенствованія къ знаменитому французскому художнику.

Щедринъ быстро усвоилъ себѣ манеру учителя и прислалъ въ Петербургъ картину „Вечеръ“, гдѣ на плотинѣ виденъ пастухъ со стадомъ, вполнѣ удовлетворившую требованія современнаго ему, общества, и особенно понравившуюся наслѣднику, Павлу Петровичу, который вообще любилъ пейзажъ и, по возвращеніи

художника на родину, приблизилъ его къ себѣ и постоянно занималъ видами увеселительныхъ императорскихъ резиденцій въ окрестностяхъ Петербурга, особенно своей излюбленной Гатчины. Желая распространить эти виды какъ можно больше, онъ заставлялъ гравировать ихъ въ большихъ размѣрахъ, для чего былъ образованъ при Академіи даже особый „классъ пейзажнаго гравированія“, подъ личнымъ наблюденіемъ самого художника. Кромѣ



Рис. 110 Капковъ Я. П. Вдовушка. Съ фот. С. К. Говорова.

того, Щедрину былъ порученъ и классъ пейзажной живописи, гдѣ, подъ его руководствомъ, образовалось не мало учениковъ, какъ: Причетниковъ, Филимоновъ, Сергѣевъ, Петровъ, Васильевъ и проч.

Конечно, къ Щедрину нельзя предъявлять нашихъ требованій. Смотря же на его картины съ точки зрѣнія его современниковъ, мы не можемъ отказать ему въ талантѣ и въ красивомъ сочиненіи мѣстности.

Самымъ талантливымъ изъ учениковъ Щедрина былъ В. П.

Причетниковъ (род. въ 1767 г., ум. въ 1809 г.), но и тотъ не внесъ ничего новаго въ нашу живопись. Прекрасною характеристикою не только его, но и всей школы, къ которой онъ принадлежалъ, служитъ описаніе его манеры, сдѣланное не разъ приводимымъ нами П. Н. Петровымъ. „Онъ бралъ густую массу темной зелени, составлявшей эффектное, само по себѣ, пятно, которое под-



Рис. 111. Ѳ. А. Моллеръ.

нимается выше горизонта. Въ промежуткѣ между стволами деревьевъ нагромождались у него купы скалъ, увѣнчанныхъ развалинами, или другимъ строеніемъ, на возвышенности, образованной изъ нѣсколькихъ плановъ, съ постепенно облегчаемою градаціею тоновъ. Свѣтъ на зелень луга художникъ бросалъ самый яркій и живой, а монотонность ковра дерна разнообразилъ выходящими, тамъ и сямъ, изъ травы камнями. На лазури же яснаго неба разбрасывалъ легкія золотистыя облака“.

Однимъ годомъ позже Щедрина окончилъ курсъ Академіи Михаилъ Матвѣевичъ Ивановъ (род. въ 1748 г., ум. въ

1823 г.) и тоже былъ отправленъ въ Парижъ, но попалъ тамъ къ Лепренсу (Le Prince), робкая манера котораго такъ подошла къ ѐго характеру, и онъ такъ себѣ ее усвоилъ, что послѣ, во время пребыванія его въ Римѣ, извѣстный знатокъ искусства, надзиравшій за нашими пенсіонерами, Рейфенштейнъ писалъ про него: „рисуетъ онъ, мнѣ кажется, очень робко и нерѣшительно; потому



Рис. 112. Моллеръ Ѳ. А. Спящая дѣвушка.
Съ фотогр. С. К. Говорова.

я далъ ему нѣсколько этюдовъ съ натуры, перомъ, оттѣненныхъ бистромъ, Гакерта, рисующаго очень живо и точно, съ тѣмъ, чтобы Ивановъ заимствовалъ, чего недостаетъ ему, по его вкусу, и чтобы онъ пріобрѣлъ большую точность въ очертаніяхъ, накладывая тѣни бистромъ, вмѣсто того, чтобы затушевывать ихъ“.

Мѣра эта, кажется, нѣсколько помогла нашему художнику; по крайней мѣрѣ, въ рисункахъ его, хранящихся „въ Кабинетѣ Музея Императорскаго Эрмитажа, по замѣчанію П. Н. Петрова, позд-

нѣйшее исполненіе, болѣе отчетливое и смѣлое, дѣйствительно представляется въ экземплярахъ бистромъ, гдѣ контуры черчены перомъ. Между тѣмъ, въ видахъ Швейцаріи и нѣсколькихъ итальянскихъ, видна еще старая манера тушеванія карандашомъ, что́, при наложеніи красокъ, грязнитъ этюды".

Въ противоположность Щедрину, интересовавшемуся преимущественно растительностью и животными, Ивановъ главное вниманіе обращалъ на эффекты освѣщенія и часто довольствовался каменистымъ грунтомъ дороги и горами на горизонтѣ. Въ общемъ,



Рис. 113. Моллеръ Ѳ. А. Поцѣлуй.

работы его прозводятъ впечатлѣніе пріятное, а современники цѣнили его очень высоко и сравнивали съ Клодомъ Лорренемъ. Но онъ скоро перемѣнилъ пейзажную живопись на баталическую, попавъ въ штабъ князя Гр. А. Потемкина, взявшаго его для изображенія мѣстностей и эпизодовъ Турецкой войны, о чемъ мы уже говорили.

Ѳедоръ Яковлевичъ Алексѣевъ (род. въ 1753 г., ум. въ 1824 г.), пользовавшійся извѣстностью не только въ Россіи, но и заграницей, отличается, напротивъ, большою смѣлостью и эскизностью исполненія, вслѣдствіе чего, на извѣстномъ растояніи, картины его производятъ сильный эффектъ. Глубокое небо, тяжелыя облака, спускающіяся къ горизонту, широкая тѣнь отъ зданій, ломающаяся на неровностяхъ почвы, вода, отражающая и зданія, и животныхъ—все это взято, обыкновенно, съ природы, а не выду-

мано и не скомпановано художникомъ. А иногда, кромѣ того, вся картина полна движенія (Рис. 116).

Лучшею работою его считается „Дворецъ Цвингеръ въ Дрезденѣ“.

Ѳ. Я. Алексѣевъ далъ толчокъ новому, такъ сказать, реальному направленію въ нашей пейзажной живописи, которое потомъ такъ блестяще проявилось въ работахъ его учениковъ.



Рис. 114. С. К. Зарянко.

Андрей Ефимовичъ Мартыновъ (род. въ 1769 г., ум. въ 1826 г.), ученикъ Сем. Щедрина, отличался большимъ разнообразіемъ сюжетовъ и притомъ изображалъ преимущественно отечественную природу. То онъ писалъ унылый видъ усадьбы съ пашнею и бѣдною сельскою церковью, съ плоскими полями, съ дальнимъ боромъ и съ отдѣльною группой тѣнистыхъ деревьевъ на пригоркѣ, то тихое озеро съ пожелтѣвшею, полуобнаженною рощей, освѣщенное яркимъ осеннимъ солнцемъ, то видъ восточной Сибири (рис. 117), то Крыма. Но, несмотря на это, работы его сохраняютъ всѣ признаки „классическаго пейзажа“.

Тотъ же „классическій пейзажъ“ находимъ мы и въ работахъ Ѳедора Михайловича Матвѣева (род. въ 1758 г., ум. въ

1826 г.), съ тою только разницею, что тамъ и природа бралась не русская, а итальянская или швейцарская.

Развивать же дальше то, что̀ слабо началъ Ѳ. Я. Алексѣевъ, выпало на долю Сильвестру Ѳедоровичу Щедрину (род. въ 1791 г., ум. въ 1830 г.) и Максиму Никифоровичу Воробьеву (род. въ 1787 г., ум. въ 1855 г.).

Первому изъ нихъ отдаетъ должную дань уваженія даже извѣстный, современный намъ, нѣмецкій историкъ живописи, Р. Му-



Рис. 115. Зарянко С. К. А. Д. Чертковъ.

теръ. „Щедринъ (рис. 118), говоритъ онъ, умершій тридцати-восьми лѣтъ отъ роду, былъ основателемъ русской школы. Онъ отличался такой непосредственной, своеобразной теплотой чувства, какой нельзя указать ни у одного изъ европейскихъ художниковъ двадцатыхъ годовъ. Онъ стоитъ головой выше всего, что̀ было написано въ то время Валансьеномъ и Бертеномъ, даже Кохомъ и Ротманомъ. Онъ является въ XIX-омъ столѣтіи истиннымъ наслѣдникомъ Дюжардена, Беркгема и Пейнакера. Его пейзажи, главнымъ образомъ, виды Неаполя, хотя и представляютъ, по временамъ, слишкомъ тяжелыя тѣни, но отличаются большой нѣж-

ностью колорита, такъ полны воздуха и свѣта, такъ роскошно, тонко и энергически написаны, что можно изумиться, прочтя внизу 1820 годъ,—скорѣе можно было бы ожидать 1650, или 1660 г.“

Задержанный наступленіемъ Отечественной войны при отправкѣ заграницу, первое время, Щедринъ, по неволѣ, изучалъ отечественную природу, но затѣмъ, уѣхавъ въ Италію,



Рис. 116. Алексѣевъ Ѳ. Я. Видъ кремля. Съ фотогр. С. К. Говорова.

онъ сталъ писать итальянскіе виды. „Неоконченные виды Сорренто, говоритъ П. Н. Петровъ, даютъ возможность изучить самый механизмъ его техническаго исполненія. Написавъ небо à la prima (съ полною постепенностью ослабленія лазури къ горизонту), Щедринъ принимался за море. Видно, съ какою тщательностью старался онъ уловить на полотно подвижную покатость волнъ и ихъ дружный бѣгъ одной за другою. Берегъ Сорренто поднимается надъ моремъ почти отвѣсной стѣной; скалы служатъ естественнымъ фундаментомъ домамъ городка. Щедринъ писалъ эту естественную стѣну, то освѣщенную солнцемъ и цѣликомъ отразившуюся на опаловой поверхности моря, то затѣненную и обра-

зующую на первомъ планѣ яркое пятно, которое еще болѣе удаляетъ свѣтлую лазурь неба. Отдѣльные валуны покрываютъ весь берегъ, высовывая изъ воды свои плоскія обожженныя солнцемъ, или острыя вершины; на нихъ и возлѣ нихъ помѣщалъ художникъ полуобнаженныхъ ладзарони. Много случалось намъ видѣть, замѣчаетъ приводимый нами авторъ, изображеній прибрежныхъ скалъ и камней, обожженныхъ солнцемъ, расколотыхъ, поросшихъ мхомъ и даже растительностью; но скалы Щедрина нисколько



Рис. 117. Мартыновъ А. Е. Сибирскій видъ.

не потеряли своей магической прелести отъ сличенія съ мастерствомъ другихъ художниковъ".

М. Н. Воробьевъ (рис. 120) достигъ уже такой правды въ своихъ картинахъ, что и до сихъ поръ онѣ не потеряли своего художественнаго значенія. Всѣ произведенія его полны жизни, силы и одушевленія; въ нихъ нѣтъ ни заученныхъ, условныхъ эффектовъ, ни изысканнаго расположенія линій—это обширныя панорамы, въ которыхъ вполнѣ уловленъ характеръ и колоритъ мѣстности. У него нѣтъ ни рѣзкости контуровъ, ни сухости, ни пестроты тѣней, ни нагроможденности предметовъ: всюду чувствуется разстояніе, и по мѣрѣ того, какъ всматриваешься въ картину, разстоянія эти рас-

тутъ, расширяются, и дальніе планы, отодвигаясь, теряются на горизонтѣ. Особенная же сила его заключается въ передачѣ воздуха, которому онъ умѣлъ придать особенный мѣстный колоритъ. Его воздухъ надъ Іерусалимомъ (рис. 121), надъ Мертвымъ моремъ и надъ Невою представляетъ столько характерныхъ особенностей, что сразу переноситъ зрителя въ ту, или другую страну.

Кромѣ художественнаго таланта, М. Н. Воробьевъ обладалъ большимъ умомъ и прекраснымъ, по своему времени, образованіемъ.



Рис. 118. С. Ѳ. Щедринъ.

Николай I, будучи еще великимъ княземъ, поручилъ ему, въ 1817 году, написать виды Москвы. Такихъ видовъ онъ написалъ десять и потомъ повторялъ ихъ для князя Воронцова и для графа Бенкендорфа. Вообще ему часто приходилось повторять свои произведенія по два и по три раза, такъ какъ очень многіе желали ихъ имѣть. Но каждое изъ такихъ повтореній скорѣе можетъ назваться новою картиною, чѣмъ копіею, такъ какъ художникъ въ каждое изъ нихъ вводилъ какія-нибудь особенности, замѣтно измѣнявшія картину,—или перемѣняя освѣщеніе, или же перемѣняя находящіяся въ ней фигуры. Нужно замѣтить, что Воробьевъ помѣщалъ фигуры въ своихъ картинахъ съ большимъ умѣньемъ и часто придавалъ имъ сильное движеніе.

Въ 1821—1822 годахъ Воробьевъ совершилъ путешествіе въ Палестину, вмѣстѣ съ сенаторомъ Дашковымъ, и первый вывезъ оттуда вѣрныя изображенія Святыхъ мѣстъ.

Первая картина, написанная имъ съ палестинскихъ этюдовъ, „Преддверіе храма св. Воскресенія въ Іерусалимѣ“, по выраженію его біографа, „могла считаться одною изъ лучшихъ, когда либо вышедшихъ изъ-подъ кисти нашего перспективиста.... Боковое освѣщеніе производитъ пріятное впечатлѣніе, сообщая величіе зда-



Рис. 119. Щедринъ С. Ѳ. Замокъ св. Ангела. Съ фотогр. С. К. Говорова.

нію храма. Воздушная перспектива выполнена превосходно, отдаляя предметы сообразно разстоянію, до полной иллюзіи. Вообще, заключаетъ онъ, это произведеніе таково, что художникъ оказался вполнѣ достойнымъ быть избраннымъ за него въ профессора Академіи, чтó и состоялось 23 сентября 1823 года“. Къ лучшимъ же работамъ художника, вывезеннымъ имъ изъ этой поѣздки, слѣдуетъ отнести „Мертвое море“ и „Видъ Константинополя“ съ азіатскаго берега. Но особенно хороша его „Лѣтняя ночь въ Петербургѣ“, съ изображеніемъ Невы, крѣпости, Васильевскаго острова и дворца. Здѣсь ему необыкновенно удалось передать „прозрачный сумракъ, свѣтъ безлунный“.

Большинство картинъ М. Н. Воробьева разошлось по рус-



Воробьевъ М. Н. Бѣлая ночь въ Петербургѣ.

скимъ и даже по иностраннымъ дворцамъ, куда онѣ обыкновенно посылались въ подарокъ отъ нашихъ царственныхъ особъ.

Этому художнику обязаны своимъ образованіемъ множество талантливѣйшихъ нашихъ пейзажистовъ, изъ которыхъ достаточно назвать М. И. Лебедева, Л. Х. Фрикке, И. К. Айвазовскаго, А. П. Боголюбова, Л. Ф. Лагоріо, сына художника — С. М. Воробьева, бар. М. К. Клодта, братьевъ Гр. и Н. Чернецовыхъ и мн. др.



Рис. 120. М. Н. Воробьевъ.

Чѣмъ былъ для Петербурга М. Н. Воробьевъ, тѣмъ для Москвы, въ свое время, былъ Карлъ Ивановичъ Рабусъ (род. въ 1800 г., ум. въ 1857 г.). Обладая разностороннимъ развитіемъ, онъ былъ прекраснымъ преподавателемъ и образовалъ не мало молодыхъ талантовъ. „Глубокое знаніе и ясность мысли, говоритъ о немъ Н. А. Рамазановъ, сообщали ясность и способу изложенія; онъ научалъ, увлекая слушающихъ, и не только ученики, но и опытные художники дорожили его совѣтами".

Упомянутый въ числѣ учениковъ М. Н. Воробьева, Михаилъ Ивановичъ Лебедевъ (род. 1812 г., ум. въ 1837 г.) (рис. 122)

проявилъ сильное стремленіе къ простотѣ и вѣрности передачи природы; но, къ сожалѣнію, смерть рано прекратила его такъ много обѣщавшую дѣятельность. Онъ оставилъ послѣ себя очень мало картинъ, но и то, что̀ осталось, ясно свидѣтельствуетъ о талантѣ художника. Мы видимъ здѣсь много настоящаго свѣта и воздуха, колоритъ естественъ и силенъ, рисунокъ чуждъ всякой изысканности, а письмо смѣло и сочно. „Постепенно, писалъ самъ художникъ, я начинаю освобождаться отъ всѣхъ условностей. Природа



Рис. 121. Воробьевъ М. Н. Іерусалимъ.

открываетъ мнѣ глаза, и я начинаю дѣлаться ея рабомъ. Въ моихъ послѣднихъ картинахъ вы не найдете ни композиціи, ни эффектовъ—все просто“ (рис. 123).

Работы Сократа Максимовича Воробьева (рис. 124). (род. въ 1817 г., ум. въ 1888 г.) отличаются тщательнымъ выполненіемъ, чистотою письма, тонкимъ вкусомъ и блестящимъ колоритомъ (рис. 125).

Братья Чернецовы, Григорій Григорьевичъ (род. въ 1801 г., ум. въ 1865 г.) (рис. 126) и Никаноръ Григорьевичъ (род. въ 1804 г., ум. въ 1879 г.) (рис. 127), извѣстны, главнымъ образомъ, по своимъ путешествіямъ по Россіи и на Востокъ,

результатомъ которыхъ остались многочисленные альбомы рисунковъ и картины.

О баронѣ М. К. Клодтѣ, И. К. Айвазовскомъ, А. П. Боголюбовѣ и Л. Ф. Лагоріо мы будемъ говорить дальше, такъ какъ главная ихъ дѣятельность относится къ позднѣйшему времени.



Рис. 122. М. И. Лебедевъ. Съ рис. Рамазанова, грав. Веревкинъ.

XVI.

По классу гравированія, въ новую Академію былъ приглашенъ талантливый Радигъ, отличавшійся необыкновенно мягкимъ, тонкимъ и чистымъ рѣзцомъ и исполнившій множество изящнѣйшихъ портретовъ.

Изъ учениковъ его особенно выдается Иванъ Архиповичъ Берсеневъ (род. въ 1762 г., ум. въ 1789 г.). Онъ подавалъ большія надежды, но, къ сожалѣнію, умеръ въ молодыхъ годахъ. Изъ работъ его наиболѣе замѣчательны: прекрасный портретъ графини Орловой, картина Лосенко „Андрей Первозванный“, Ванъ-

деръ-Верфа „Магдалина“ и три листа изъ Орлеанской галлереи.

Другой замѣчательный граверъ этого времени, Гаврила Ивановичъ Скородумовъ (род. въ 1755 г., ум. въ 1792 г.) (рис. 128) въ Академіи обучался гравированію рѣзцомъ, но, пріѣхавъ пенсіонеромъ въ Лондонъ, занимался тамъ подъ руководствомъ



Рис. 123. Лебедевъ М. И. Пейзажъ. Съ фотогр. С. К. Говорова.

извѣстнаго Берталоцци, гравировавшаго пунктирной манерой; тогда онъ бросилъ свой рѣзецъ и въ короткое время достигъ такого успѣха въ этой манерѣ, что работы его стали высоко цѣниться даже въ Англіи (рис. 129 и 130). Особенно хороши его граціозныя гравюры съ Ангелики Кауфманъ (рис. 131 и 132), которыя до сихъ поръ привлекаютъ много любителей, не только русскихъ, но и заграничныхъ. Кромѣ того, онъ награвировалъ пунктиромъ же много портретовъ, изъ которыхъ укажемъ на Екатерину II, Павла I, великихъ князей Александра и Константина, князя Вяземскаго, Михельсона и мн. др.

Одновременно съ Скородумовымъ у Берталоцци учился другой русскій граверъ Филетеръ Стефановъ (Степановъ), который вовсе не былъ въ Академіи. Онъ гравировалъ тоже пунктирной манерой и оставилъ нѣсколько отличныхъ листовъ, какъ, напримѣръ: портреты Петрова и Румянцева и аллегорическій листъ на побѣды Екатерины II.



Рис. 124. С. М. Воробьевъ.

Въ 1795 г., Радигъ былъ уволенъ изъ Академіи, „по причинѣ худого отъ старости лѣтъ его зрѣнія", и на его мѣсто поступилъ плохой граверъ, Степанъ Ѳеодосѣевичъ Ивановъ, (род. въ 1745 г., ум. въ 1813 г.), оказавшійся не лучшимъ и преподавателемъ, такъ что принуждены были снова, „по прежнимъ примѣрамъ", обратиться къ иностраннымъ граверамъ, и тогда былъ выписанъ Игнатій Клауберъ (рис. 133).

По художественному достоинству работы, Клауберъ не можетъ быть поставленъ среди первоклассныхъ мастеровъ, и много уступаетъ своему предшественнику, Шмидту; за-то, по вліянію своему на развитіе нашей гравюры, онъ много превосходитъ его Онъ сразу поднялъ у насъ граверное дѣло до такой высоты, какой оно еще никогда не достигало въ Академіи. Граверный классъ сдѣлался очень многочисленнымъ, а личнымъ примѣромъ своего неутомимаго трудолюбія, Клауберъ заставилъ и учениковъ своихъ заниматься своимъ дѣломъ съ охотою; онъ передалъ



Рис. 125. Воробьевъ С. М. Видъ въ Ковенской губерніи.

имъ всѣ свои пріемы, которые, обыкновенно, другіе граверы любятъ держать въ секретѣ, и въ короткое время достигъ того, что они могли приступить къ гравированію цѣлаго ряда большихъ досокъ съ пейзажей Щедрина, большого атласа къ путешествію Сарычева, а въ 1803 году, на правахъ артели, но подъ отвѣтственностью учителя, взялись награвировать атласъ къ Путешествію Крузенштерна, состоящій болѣе чѣмъ изъ сотни огромныхъ гравированныхъ рисунковъ и картъ, исполненныхъ по образцу знаменитыхъ атласовъ Наполеоновской экспедиціи въ Египетъ.

Подъ его руководствомъ образовался нашъ первокласный граверъ Уткинъ, другой тоже отличный граверъ Егоръ Осиповичъ Скотниковъ (род. въ 1788 г., ум. въ 1843 г.); затѣмъ

прекрасные пейзажные граверы: Ухтомскій, Галактіоновъ и двое Ческихъ, не говоря о множествѣ второстепенныхъ граверовъ, въ родѣ: Телѣгина, Плахова, Масловскаго и другихъ.

Но самымъ замѣчательнымъ ученикомъ его, какъ мы сейчасъ сказали, былъ Николай Ивановичъ Уткинъ (род. въ 1780 г.; ум. въ 1868 г.) (рис. 134).

„Клауберъ, замѣчаетъ Д. А. Ровинскій, передалъ ему все свое искусство и, такъ сказать, нашелъ въ немъ своего продолжателя; нѣсколько разъ Уткинъ отступалъ отъ манеры своего пер-



Рис. 126. Черпецовъ Г. Г. Пейзажъ.

ваго учителя и гравировалъ въ манерѣ другихъ мастеровъ, но снова возвращался къ пріемамъ Клаубера, и самое большое число его произведеній выполнено подъ сильнымъ вліяніемъ сего послѣдняго. Точно такъ, какъ и Клауберъ, Уткинъ занимался преимущественно гравированіемъ портретовъ, и всѣ работы его по этой части далеко выше выполненныхъ имъ историческихъ сюжетовъ и виньетокъ. Замѣчательно, однако же, добавляетъ онъ, что Уткинъ и началъ и кончилъ свое граверное поприще историческими досками“.

Еще въ Академіи, будучи всего пятнадцати лѣтъ и копируя гравюры, Уткинъ исполнялъ ихъ не рабски, штрихъ въ штрихъ, а вполнѣ свободно, замѣняя мелкую, отчетливую гравировку ори-



Рис. 127. Чернецовъ. Н. Г. Видъ Субіако, близъ Рима.

гиналовъ, полутѣнями собственнаго изобрѣтенія. И здѣсь уже видна рука хорошаго рисовальщика и будущаго мастера. Еще съ большею смѣлостью, широкимъ и живописнымъ рѣзцомъ выполнены имъ „Іоаннъ Креститель“, съ картины Менгса, портретъ священника Михаила Десницкаго и портретъ Никиты Артамоновича Муравьева, съ оригинала Попова.



Рис. 128. Скородумовъ Г. И.

Отправленный пенсіонеромъ въ Парижъ, Уткинъ работалъ тамъ подъ руководствомъ знаменитаго Бервика и, подчинившись его техникѣ, до того усвоилъ себѣ всѣ его пріемы, что подъ портретомъ князя Куракина, исполненнымъ тамъ, по выраженію Д. А. Ровинскаго, „можно смѣло поставить имя Бервика и даже причислить его къ числу самыхъ капитальныхъ работъ послѣдняго“. Бархатный кафтанъ князя, безчисленные брилліанты его орденовъ,



Рис. 129. Скородумовъ.
Кларисса Харловъ, съ ориг. Бойделя.



Рис. 130. Скородумовъ.
Ромео и Джульета, съ ориг. Веста.

горностаевый мѣхъ плаща, — все это выполнено съ необыкновеннымъ блескомъ, который, впрочемъ, нисколько не вредитъ лицу, выгравированному живописнымъ Нантелевскимъ рѣзцомъ; трудно

повѣрить, добавляетъ онъ, чтобы такое совершенное произведеніе могло выйти изъ рукъ двадцати-шестилѣтняго академика“.

Но самыми лучшими работами нашего гравера должны считаться: портретъ Митрополита Михаила, большой портретъ Екатерины II съ Боровиковскаго и портретъ графа Уварова.

Въ первомъ изъ нихъ нѣтъ уже чрезмѣрно щеголеватаго блеска въ рѣзцѣ; издали лицо митрополита кажется написаннымъ кистью;



Рис. 131. Скородумовъ. Жертвоприношеніе Церерѣ, съ ориг. Кауфманъ.

всѣ аксессуары исполнены чрезвычайно просто и естественно, причемъ, несмотря на различіе способовъ гравированія, въ цѣломъ нѣтъ ни малѣйшихъ признаковъ пестроты, а является превосходная, цѣльная, гармоническая и вполнѣ правдивая картина.

Портретъ Екатерины II (рис. 135) представляетъ собою произведеніе уже вполнѣ самостоятельное, и фигура императрицы прекрасно выдѣляется на пейзажномъ фонѣ, исполненномъ товарищемъ его И. Ческимъ. За эту гравюру, Дрезденская Академія избрала Уткина въ свои члены, а иностранные художественные критики отозвались о ней съ полнымъ восторгомъ, называя ее однимъ изъ капитальнѣйшихъ листовъ новѣйшей калькографіи.

Портретъ графа Уварова (рис. 136), по удачному выраженію П. Н. Петрова, является „яркимъ закатомъ таланта, все еще оспаривающаго у времени права на прежнюю свѣжесть, непринужденность и силу“. „Все, добавляетъ онъ, что̀ долгая практика, навыкъ, увѣренность въ самомъ себѣ и постоянный, ровный трудъ въ состояніи дать артисту, перешедшему на второе полустолѣтіе, все это есть въ портретѣ Уварова, съ которымъ въ состояніи равняться немногія произведенія Уткина“.



Рис. 132. Скородумовъ. Танецъ грацій. Съ ориг. Кауфманъ.

Характеризуя манеру Уткина, нашъ историкъ гравюры, Д. А. Ровинскій, говоритъ: „Въ теченіе пятидесятилѣтняго художественнаго поприща своего (1795—1845) Уткинъ довольно часто перемѣнялъ манеру своего рѣзца; не то чтобы онъ гравировалъ одной манерой въ одинъ извѣстный промежутокъ, или періодъ времени, а въ другой періодъ переходилъ къ другой манерѣ, — онъ гравировалъ иногда въ одно и то же время въ двухъ и въ трехъ разныхъ манерахъ, подыскивая для каждой работы тѣ или другіе, наиболѣе подходящіе къ ней, техническіе пріемы“. Но, замѣчаетъ онъ въ другомъ мѣстѣ своего изслѣдованія, „заимствуя техническіе пріемы того или другого иностраннаго мастера, Уткинъ,

такъ сказать, переработывалъ ихъ по своему; почти каждой изъ капитальныхъ работъ своихъ онъ придавалъ свой собственный оригинальный оттѣнокъ, домогался, „чтобы каждый предметъ (по его собственному выраженію) имѣлъ особый характеръ и вкусъ“. Что̀ всего важнѣе, всѣ его вещи, начиная отъ самой капитальной и кончая бездѣлушками, выполнены съ такимъ безупречнымъ и классически-чистымъ рисункомъ, какимъ рисовали въ доброе старое время въ нашей Академіи, и который не всегда можно отыскать въ произведеніяхъ знаменитыхъ учителей Уткина.“



Рис. 133. Клауберъ И. С. Портретъ художника.

Какъ преподаватель, онъ также былъ продолжателемъ своего учителя Клаубера: онъ тоже ничего не таилъ отъ своихъ учениковъ, и безо всякой зависти и боязни, училъ ихъ всему, что̀ зналъ самъ, — посвящалъ ихъ въ тайны своихъ пріемовъ, работалъ при нихъ и даже самъ поправлялъ и оканчивалъ ихъ доски. Онъ мечталъ образовать цѣлую школу русской гравюры и въ запискѣ, поданной князю Голицыну писалъ, что „не почтетъ выполненнымъ долга признательности (къ Академіи), если не передастъ познаній въ искусствѣ своимъ молодымъ питомцамъ“.

Лучшими учениками Уткина, были Антонъ Казиміръ Олещинскій (род. въ 1796 г., ум. въ 1878 г.), Ѳедоръ Ивановичъ Іорданъ (род. въ 1800 г., ум. въ 1883 г.) и Андрей Андреевичъ Пищалкинъ (род. въ 1817 г., ум. въ 1892 г.); за ними слѣдуютъ Константинъ Яковлевичъ Аѳанасьевъ (род. въ 1794 г., ум. въ 1857 г.) и Дмитрій Васильевичъ Андрузскій (род. въ 1811 г., ум. въ 1880 г.), очень трудолюбивые граверы, хорошо усвоившіе себѣ Клауберовскую манеру Уткина и его правильный рисунокъ; затѣмъ подававшіе большіе надежды, но не оправдавшіе ихъ Иванъ Павловичъ Фридрицъ (род. въ 1803 г., ум. въ молодыхъ годахъ) и Семенъ Логиновичъ Захаровъ (род. въ 1821 г., ум. въ 1847 г.). Всѣхъ же учениковъ у него было болѣе тридцати.

Олещинскій (рис. 137) перенялъ у своего учителя блестящій Клауберовскій штрихъ и довелъ его въ своихъ гравюрахъ до

чисто металлическаго блеска (рис. 138). Въ Парижѣ, куда онъ уѣхалъ тотчасъ по выходѣ изъ Академіи, онъ награвировалъ множество иллюстрацій къ польскимъ изданіямъ Ходзько и Грибовскаго, преимущественно съ собственныхъ рисунковъ. Особенно хороши орнаменты, грифонажи и рамки, окружающія его виньетки и историческія сцены. „Олещинскій, по отзыву Д. А. Ровинскаго, имѣлъ



Рис. 134. Уткинъ. Н. И. Его портретъ, работы В. Тропинина.

много общаго съ Уткинымъ, какъ художникъ и какъ человѣкъ: тотъ же симпатичный и патріархальный обликъ, та же улыбка, никогда не сходившая съ добродушнаго лица, и та же любовь къ работѣ, которую онъ не покидалъ до самой глубокой старости“.

Пищалкинъ выпустилъ въ свѣтъ очень мало гравюръ, но всѣ онѣ отличаются необыкновенною художественностью исполненія Въ его „Св. Семействѣ“, съ Рафаэля, соединились и красота

рѣзца и сходство съ оригиналомъ и превосходный рисунокъ Рафаэля. Другая его работа „Взятіе на небо Богоматери“, съ К. Брюллова, значительно уступаетъ первой.

Главное достоинство Іордана (рис. 139), обучавшагося, по окончаніи курса въ Академіи, сперва въ Парижѣ, у Ришомма, а потомъ, въ Лондонѣ, у Робинзона, заключалось въ безукоризненномъ рисункѣ, которымъ тогда такъ славилась наша Академія.



Рис. 135. Уткинъ. Екатерина II въ Царскосельскомъ саду.

Онъ исполнилъ громаднѣйшую гравюру „Преображенія“, съ Рафаэля, надъ которою просидѣлъ пятнадцать лѣтъ, что̀, конечно, не могло не отразиться на достоинствѣ доски, которая сильно потерлась отъ массы отпечатковъ, дѣланныхъ граверомъ съ разныхъ частей ея, для пробы, такъ что гораздо большими достоинствами, въ сравненіи съ гравюрой, отличается сдѣланный художникомъ для нея же рисунокъ. Другая его тоже большая гравюра „Истязаніе Спасителя“, съ картины Егорова, успѣха не имѣла. Гораздо удачнѣе этихъ вещей были „Умирающій Авель“, съ картины Лосенка, „Pietà“, съ Чиголи, „Св. Семейство“ и нѣкоторыя мелкія гравюры.

Изъ портретовъ наиболѣе удачны: отецъ Дамаскинъ и маленькій профильный портретъ Языкова.

Іорданъ имѣлъ двухъ учениковъ: Ивана Петровича Пожалостина (род. въ 1837 г.) и Петра Константиновича Константинова (род. въ 1830 г., ум. въ 1890 г.).

Константиновъ долго состоялъ граверомъ при Экспедиціи Заготовленія Государственныхъ бумагъ и занимался тамъ ретушированіемъ геліогравюрныхъ досокъ. Но, кромѣ того, онъ продолжалъ заниматься и художественной гравюрой.

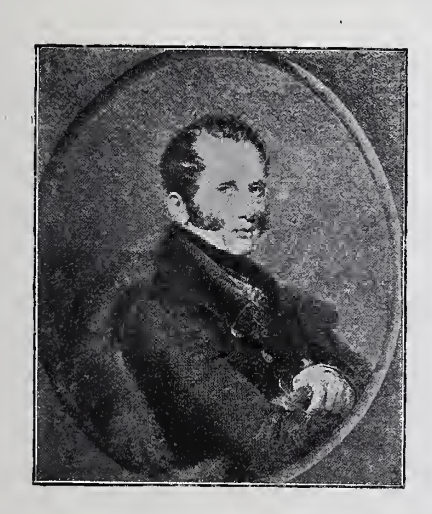


Рис. 136. Уткинъ Н. И.
Гр. С. С. Уваровъ.

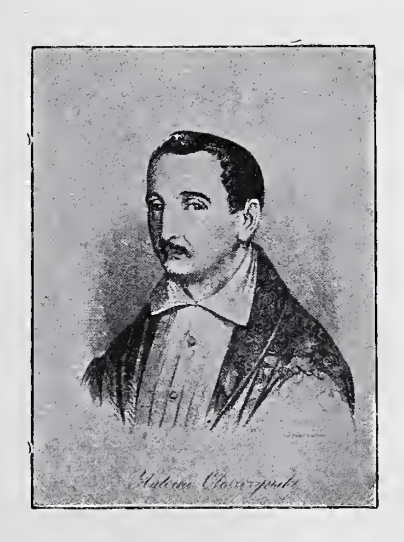


Рис. 137. Олещинскій А. К.
Собственный портретъ.

И. П. Пожалостинъ (рис. 140) занялъ впослѣдствіи мѣсто Іордана въ Академіи. Изъ гравюръ его укажемъ на „Несеніе Креста“ съ Аннибала Караччи, портретъ К. П. Брюллова, большую доску съ картины Угрюмова: „Испытаніе силы Яна Усмаря“, „Явленіе Христа народу“, съ Иванова, и прелестные миніатюрные портреты замѣтки (рис. 141) подъ портретами Жуковскаго, Корфа и Оленина. Во всѣхъ этихъ работахъ видна большая сила рѣзца при строгомъ классическомъ рисункѣ.

Между тѣмъ, въ Академіи Художествъ произошелъ довольно непонятный переворотъ. Въ виду того, что въ граверномъ классѣ остался всего одинъ ученикъ, было рѣшено совсѣмъ закрыть этотъ классъ, хотя, въ то же время, скульптурный классъ, имѣвшій тоже одного ученика, остался по прежнему, и объ немъ даже и не возникало подобнаго вопроса. А за смертью хорошаго печатника,

въ видахъ экономіи, мѣсто его было упразднено, и печатня уничтожена, такъ что самому профессору гравированія не стало уже возможности получить даже пробнаго отпечатка со своей доски.

Такимъ образомъ, рѣзцовая гравюра, съ этихъ поръ, почти окончила свое существованіе въ Россіи, и ея мѣсто занялъ офортъ, о которомъ мы будемъ говорить ниже.



Рис. 138. Олещинскій А. К. Пильщикъ.

XVII.

Хотя впервые мозаика, какъ мы уже знаемъ, явилась въ Россіи при построеніи первыхъ кіевскихъ храмовъ, но, по своей дороговизнѣ, вскорѣ была оставлена, и мы не встрѣчаемся съ нею во весь послѣдующій до-петровскій періодъ нашей исторіи. Только уже Михаилъ Васильевичъ Ломоносовъ (род. въ 1712 г., ум. въ 1765 г.), оставившій слѣдъ во всѣхъ областяхъ науки и искусства, сдѣлалъ попытку воскресить у насъ мозаику. Г. Билярскій приводитъ въ своихъ „Матеріалахъ для біографіи Ломоносова“, чрезвычайно интересную статью, явившуюся тогда же, въ 1764 г., въ Ученыхъ Флорентинскихъ Вѣдомостяхъ:

„Извѣстно, говорится тамъ, что мозаичное искусство впервые въ Россіи началось отъ Константинопольскихъ художниковъ, со временъ Владиміра Великаго, когда христіанскій законъ въ Россіи утвердился. Видны онаго искусства остатки въ церквахъ кіевскихъ. Но Греки, кои оную мозаику составляли, Россіянъ тому не обучили. Послѣ того, возстали жестокія войны и татарскія нашествія, и, сверхъ того, въ самой Греціи многія несчастливыя приключенія, отчего сіе художество рушилось, и все возвратилось въ прежнее варварство. Наконецъ, во владѣніе блаженныя памяти великія Государыни Императрицы Елизаветы Петровны, его сіятельство канцлеръ графъ Михайло Ларіо-

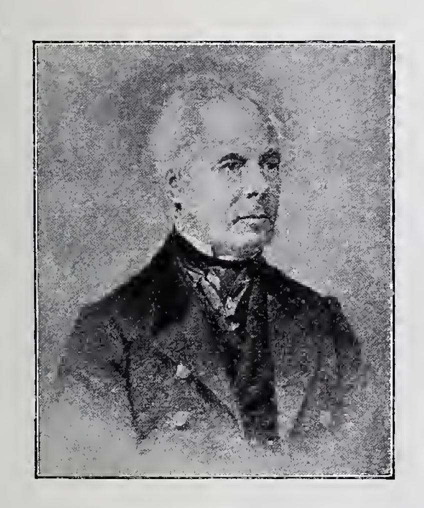


Рис. 139. Iорданъ. Ѳ. И. Портретъ художника.



Рис. 140. Пожалостинъ И. П. Собственный портретъ художника.

новичъ Воронцовъ, возвратясь изъ перваго своего путешествія, бывшаго въ 1745 и 1746 году, по разнымъ европейскимъ государствамъ, привезъ съ собою мозаичныя вещи, иныя купленныя немалою цѣною, иныя подаренныя отъ папы Венедикта четвертаго на десять, въ Римѣ, гдѣ сіе художество процвѣтаетъ. И сего одного уже довольно было къ тому, что господинъ статскій совѣтникъ Ломоносовъ, въ славной Санктпетербургской Академіи Наукъ профессоръ, увидѣвъ сіе, положилъ намѣреніе и дѣйствительно предпріялъ сіе трудное дѣло производить опытами по одному своему глубокому знанію въ химіи, въ коей толь благоуспѣшно упражняется и, оградясь философскою терпѣливостью, по многочисленномъ множествѣ опытовъ, наконецъ, достигъ искусства производить всѣ цвѣты къ составленію Мусіи, кои, будучи сравнены

съ римскими, оказались, что ни въ чемъ онымъ не уступаютъ. Сіи изобрѣтенія такой успѣхъ возымѣли, что, по многихъ трудахъ, составленъ мозаичнымъ искусствомъ образъ Богоматери съ оригинала славнаго живописца Солимены, въ шесть мѣсяцевъ, и поднесенъ высокопомянутой, блаженной памяти, Государынѣ Императрицѣ, которая удостоила сіе дѣло своея высочайшія аппробаціи и милости, и достойному автору пожаловала для произведенія сего художества привилегію и деревни въ Ингерманландіи, гдѣ господинъ Ломоносовъ завелъ фабрику для составленія разноцвѣтныхъ мозаичныхъ стеколъ, которыя производятся въ совершенствѣ, и нѣкоторые изъ тамошнихъ крестьянъ обучены сему искусству. Не останавливаясь нигдѣ, господинъ Ломоносовъ, въ томъ трудномъ произвожденіи, увидѣлъ, наконецъ, себя въ состояніи предпріять симъ художествомъ большія вещи. Высокопомянутая блаженныя памяти Государыня Императрица и Правительствующій Сенатъ опредѣлили соорудить въ С.-Петербургѣ великолѣпный мавзолей своему безсмертныя славы родителю, Петру Великому, въ церкви Св. Петра, гдѣ почиваетъ его тѣло, и указано оный украсить осмью великими мозаичными картинами, изображающими знатнѣйшія дѣла сего героя. Господину Ломоносову поручено о семъ попеченіе, и уже первая картина почти совсѣмъ готова (рис. 142). Изображенъ на ней Петръ Великій, яко побѣдитель Карла второго на десять на славномъ сраженіи подъ Полтавою, шириною $10^1/_2$ локтя, вышиною $7^3/_4$ (въ самомъ дѣлѣ, по мѣрѣ россійской, шириною три сажени, вышиною — въ двѣ съ полуаршиномъ). Перспективное положеніе такъ состоитъ, что конная фигура Петра—вышиною въ $3^1/_2$ локтя (въ самомъ дѣлѣ, сидячее изображеніе Государево одно—семь футовъ), подобіе лица весьма сходственно, снято съ гипсовой подлинной отпечатки и съ самыхъ лучшихъ портретовъ сего монарха. Такъ же представлены и бывшіе съ нимъ тогда на Полтавской побѣдѣ знатнѣйшіе генералы, то есть, Шереметевъ, Меньщиковъ, Голицынъ. Всѣмъ обще рисованіемъ послѣдовано картинамъ знатныхъ живописцевъ, баталіи представляющимъ, съ выборомъ, по приличеству, обстоятельствъ сего расположенія, которое расположилъ господинъ Ломоносовъ. Сіе изображеніе Полтавскія побѣды набрано изъ мозаичныхъ составовъ въ мѣдной плоской сковородѣ, которая тянетъ 3000 фун-


Рис. 141. Пожалостинъ И. П. Ф. Т. Солнцевъ.

товъ (больше 80 пудъ, кромѣ мѣдныхъ рамъ) и укрѣплена желѣзными полосами, для лучшей способности самой отдѣлки и для осмотрѣнія, когда надобно. Вторая картина, Азовскаго взятія, начата и производится неукоснительно, чтобы и прочія за нею слѣдовали, къ окончанію сего знатнаго предпріятія".

Къ этому обстоятельному сообщенію о положеніи мозаичнаго дѣла при Ломоносовѣ, которое вполнѣ подтверждается и всѣми



Рис. 142. Ломоносовъ М. В. Полтавская баталія. Мозаичная картина.

дошедшими до насъ документами, остается добавить только, что „особливо почитая, по выраженію Кокоринова, толь рѣдкое еще мозаичное искусство", которое его „раченіемъ и трудами не токмо къ славѣ Россіи открыто, но и съ подлиннымъ успѣхомъ совершенства достигаетъ", Академія Художествъ избрала Ломоносова въ свои почетные члены.

Но, по смерти Ломоносова, фабрика его перешла къ его женѣ, которая не въ силахъ была ее поддерживать и принуждена была передать ее въ Канцелярію Строеній, гдѣ она окончательно заглохла.

Въ такомъ положеніи дѣло оставалось до царствованія Николая I, который, нуждаясь въ мозаичныхъ образахъ, для украшенія Исаакіевскаго собора, снова воскресилъ у насъ мозаичное искусство и притомъ въ большихъ размѣрахъ.

Еще въ 1842 году, директоръ русскихъ художниковъ, Кривцовъ, какъ видно изъ упоминавшихся уже нами бумагъ графа Ѳ. П. Толстого, писалъ въ министерство Императорскаго Двора докладъ, въ которомъ предлагалъ „учредить у насъ большую мозаическую мастерскую. Самые расходы, писалъ онъ, сравнительно съ исполненною работою, нигдѣ не могутъ быть дешевлѣ, какъ у насъ. Молодые люди, выходящіе изъ рисовальныхъ школъ и самой Академіи, не имѣющіе рѣшительныхъ дарованій, но искустные въ рисованіи, обучившіеся притомъ живописи, могли бы быть лучшими учениками въ мозаикѣ, и тогда, съ одной стороны, не заслоняя дорогу талантамъ, отличнымъ въ живописи, съ другой стороны, они имѣли бы вѣрное и почетное существованіе, а самое правительство—удобное средство къ выполненію своихъ порученій, съ бо̀льшими противъ другихъ земель удобствами, тѣмъ болѣе, что сіе новое заведеніе, нѣкоторымъ образомъ, было бы только пополненіемъ тѣхъ заведеній, которыя уже учреждены Правительствомъ, ибо оно способствовало бы къ усовершенствованію фабрикъ существующихъ, посредствомъ употребленія ихъ матеріаловъ и передѣлки ихъ въ новый видъ, для пользы какъ Правительства, такъ и людей частныхъ“.

При этомъ, какъ на человѣка, который можетъ устроить это дѣло, Кривцовъ указывалъ на извѣстнаго въ то время мозаичиста Барбери, который былъ небезъизвѣстенъ и въ Россіи, такъ какъ, въ бытность императора Александра I въ Парижѣ, онъ исполнилъ для него нѣсколько работъ. Но, такъ какъ Барбери завѣдывалъ въ то время мозаичнымъ заведеніемъ въ Римѣ, то Кривцовъ предлагалъ вызвать его только на нѣсколько мѣсяцевъ, а затѣмъ поручить веденіе дѣла бывшему въ то время нашимъ пенсіонеромъ въ Италіи, Георгу Веклеру (род. въ 1800 г., ум. въ 1861 г.).

Казалось, все тогда содѣйствовало устройству въ Россіи мозаичнаго заведенія. Наполеонъ I, любившій все монументальное и прочное, тоже устроилъ у себя мозаичное заведеніе. По его примѣру, завелъ подобное учрежденіе въ Миланѣ и герцогъ Мельци, подъ управленіемъ Рафаэлли, которому удалось передать въ мо-

заикѣ знаменитую Тайную Вечерю Леонарда да-Винчи; но недостатокъ матеріальныхъ средствъ не далъ возможности продолжать это дѣло, и Рафаэлли вернулся въ Римъ, со всѣми заготовленными имъ матеріалами, гдѣ вскорѣ и умеръ, а наслѣдники его рады были продать весь этотъ матеріалъ по самой низкой цѣнѣ, чѣмъ и совѣтовалъ воспользоваться Кривцовъ.

Но, несмотря на все это, только въ 1845 году послѣдовало Высочайшее повелѣніе объ учрежденіи Мозаическаго Заведенія.

Графу Адлербергу, исправлявшему тогда, по болѣзни князя Волконскаго, должность министра Императорскаго Двора, поручено было устроить пробную мастерскую въ Римѣ, и тутъ же нѣсколько русскихъ художниковъ, Шаповаловъ, Раевъ и Ѳедоровъ, рѣшили посвятить себя мозаическому искусству. Мастерская эта состояла подъ управленіемъ князя Григорія Петровича Волконскаго, а работы исполнялись подъ руководствомъ Барбери; съ самаго же основанія мастерской мы встрѣчаемъ тамъ и Юстиніана Бонафеде, въ качествѣ профессора мозаики и химика.

Въ назначенный четырехлѣтній срокъ поименованными русскими пенсіонерами была исполнена копія съ изображенія св. Николая Чудотворца, находящагося въ одной ватиканской часовнѣ. Копія эта находится теперь въ часовнѣ на Николаевскомъ мосту въ Петербургѣ. Кромѣ того, были исполнены двѣ копіи мозаичнаго пола изъ Отриколи и головы четырехъ евангелистовъ съ оригиналовъ К. П. Брюллова.

Наконецъ, 4-го февраля 1848 г., былъ заключенъ въ Римѣ контрактъ съ мозаичистомъ Викентіемъ Рафаэлли, по которому тотъ обязался пріѣхать въ Петербургъ на четыре года для учрежденія мозаичнаго заведенія и для образованія мастеровъ для сплавки эмалей, а по пріѣздѣ его въ Петербургъ, составленъ особый комитетъ изъ него, ректора Академіи, Ѳ. А. Бруни, и завѣдующаго императорскими мануфактурами, Языкова, подъ предсѣдательствомъ вице-президента Академіи, графа Ѳ. П. Толстого, и, съ утвержденія штатовъ въ 1849 г. вплоть до 1855 года, работа шла очень успѣшно.

Но, съ началомъ новаго царствованія, для мозаичнаго дѣла настали такія неблагопріятныя обстоятельства, вслѣдствіе разстройства финансовъ, что оно опять едва не рушилось.

Въ видахъ экономіи, мозаичное заведеніе было переведено на

Стеклянный заводъ, а это разобщало художниковъ съ Академіей и съ ихъ учителями, произведенія которыхъ имъ приходилось копировать. Тогда они подали прошеніе Управляющему государственными мануфактурами, а профессоръ ихъ, Юстиніанъ Бонафеде, лично отъ себя, подалъ записку бывшему тогда вице-президентомъ Академіи, князю Г. Г. Гагарину, очень ярко рисующую положеніе нашихъ мозаичистовъ.



Рис. 143. Сиверсъ А. И. Николай Чудотворецъ. Мозаика.

„Необходимо, писалъ онъ, между прочимъ, чтобы художникъ - мозаичистъ былъ хорошимъ рисовальщикомъ и живописцемъ, если только онъ желаетъ создать въ этомъ родѣ совершенное, классическое произведеніе. Доказательства этого мы находимъ въ работахъ Джiотто и Кавеллини, у древнихъ, а у современниковъ—въ работахъ Цуккато, Кристофори и другихъ, которые занимались мозаикою, будучи, въ то же время, и прекрасными живописцами. Что же, послѣ этого, сказать о нашихъ художникахъ, большая часть которыхъ принуждена была прервать свои курсы рисованія и живописи, вслѣдствіе перевода ихъ мастерской изъ Академіи Художествъ въ зданіе Императорскаго завода. Удаленные и вполнѣ отчужденные отъ главнаго художественнаго центра (du grand foyet artistique), будутъ ли они въ состояніи удовлетворить многочисленнымъ требованіямъ ихъ искусства? Они сожалѣютъ, что ихъ уединенное положеніе не дозволяетъ имъ усовершенствовать свое художественное образованіе, тогда какъ, еслибы мастерская ихъ была присоединена къ Акаде-

міи, тогда они могли бы пользоваться нѣсколькими часами, въ теченіе дня и вечеромъ, для пополненія своего образованія“.

Хотя не безъ борьбы, но дѣло кончилось тѣмъ, что въ 1862 г. Мозаичное Заведеніе было опять переведено въ Академію Художествъ, а 6 декабря 1864 г. состоялось торжественное освященіе новаго зданія. Вскорѣ это заведеніе достигло такихъ блестящихъ результатовъ, что сдѣлалось первымъ въ Европѣ. Работы нашихъ мозаичистовъ для Исаакіевскаго собора составляютъ послѣднее слово мозаичнаго искусства: въ точности воспроизведенія оригиналовъ далѣе идти невозможно.

Кромѣ названныхъ, укажемъ изъ нашихъ мозаичистовъ на Николая Михаиловича Алексѣева (род. въ 1813 г., ум. въ 1880 г.), Михаила Ивановича Щетинина (род. въ 1824 г., ум. въ 1886 г.), Ивана Даниловича Бурухина (род. въ 1827 г., ум. въ 1886 г.), Александра Никитича Фролова (род. въ 1830 г.), Никодима Юрьевича Силивановича (род. въ 1830 г.), Василія Семеновича Сорокина (род. въ 1833 г.) Павла Гавриловича Рыкатова (род. въ 1834 г., ум. въ 1878 г.), Павла Семеновича Васильева (род. въ 1834 г.), Владиміра Александровича Колосова (род. въ 1837 г., ум. въ 1886 г.), Александра Ивановича Сиверсъ (рис. 143) и Михаила Антоновича Хмѣлевскаго (ум. въ 1886 г.). Кромѣ того, съ большимъ успѣхомъ занимались мозаикою художники, составившіе себѣ извѣстность на другихъ поприщахъ, какъ напр., скульпторъ И. А. Лаверецкій, Ѳ. Г. Солнцевъ и И. А. Пелевинъ.

XVIII.

Медальерный классъ при Академіи Художествъ образовался, въ 1776 г., изъ открытаго раньше класса гравированія на стали и крѣпкихъ камняхъ. Сначала имъ завѣдывалъ Пьеръ Луи Вернье, потомъ Іоаннъ Георгъ Іегеръ и, наконецъ, русскій медальеръ Семенъ Васильевичъ Васильевъ (род. около 1746 г., ум. въ 1798 г.), по окончаніи курса въ Академіи, учившійся въ Парижѣ у скульптора Пажу и считавшійся хорошимъ художникомъ. Обученіе въ этомъ классѣ было чисто практическое, состоявшее изъ вырѣзыванія портретовъ и историческихъ фигуръ на камнѣ и вырѣзыванія медалей; научное образованіе ученики получали въ

общихъ классахъ Академіи. По смерти Васильева, классъ этотъ прекратилъ свою дѣятельность, а въ 1800 году былъ учрежденъ новый, медальерный классъ, на новыхъ основаніяхъ, завѣдываніе которымъ поручено было Карлу Александровичу Лебрехту (род. въ 1749 г., ум. въ 1827 г.), котораго графъ Ѳ. П. Толстой охарактеризовалъ въ такихъ нелестныхъ выраженіяхъ: „Вскорѣ послѣ того, говоритъ онъ въ своихъ запискахъ, какъ сталъ я ходить въ медальерный классъ, случилось мнѣ познакомиться съ старикомъ учителемъ этого класса, Лебрехтомъ, глупымъ и лишеннымъ всякаго образованія евреемъ. Онъ пріѣхалъ въ Петербургъ, въ царствованіе Императрицы Екатерины II, для рѣзанія печатей на стали и крѣпкихъ камняхъ, въ чемъ былъ очень ловокъ и хорошо зналъ техническую часть этого искусства; но, кромѣ рѣзанія на стали и камняхъ, да способности къ пронырству и искательствамъ, во всемъ прочемъ Лебрехтъ былъ совершенный невѣжда; не говоря уже о научныхъ познаніяхъ и свѣдѣніяхъ въ изящныхъ искусствахъ, не только не умѣлъ рисовать, но даже не зналъ, какъ надо начертить простой профильный глазъ. Пріѣхавъ въ Россію, Лебрехтъ вскорѣ сумѣлъ открыть себѣ дорогу къ нѣкоторымъ знатнымъ и богатымъ барамъ, для рѣзанія ихъ печатей, потомъ былъ опредѣленъ медальеромъ на Монетный Дворъ, гдѣ сталъ рѣзать штемпеля для медалей во вкусѣ весьма плохого времени медальернаго искусства, остававшагося въ началѣ текущаго столѣтія почти на той же степени развитія, на какой оно было въ XVII вѣкѣ. Штемпеля эти дѣлались обыкновенно по рисункамъ, доставляемымъ медальерамъ Монетнаго Двора лицами заказывающими медали. Въ царствованіе императора Павла I, Лебрехтъ былъ сдѣланъ главнымъ медальеромъ Монетнаго Двора и учителемъ во вновь учрежденномъ при Академіи Художествъ классѣ рѣзанія штемпелей на стали“.

Въ этомъ новомъ классѣ, кромѣ рѣзанія на камняхъ и на стали, преподавалась еще геральдика, ученіе объ антикахъ, гравированіе, механика, химія и минералогія.

„Столь неудовлетворительная программа, говоритъ извѣстный нашъ историкъ медальернаго искусства Д. Прозоровскій, отличающаяся крайней скудостью содержанія и ничѣмъ не связывавшая частей медальернаго образованія въ одно гармоническое цѣлое, показываетъ, что она была дана при отсутствіи точнаго понятія о медальерномъ искусствѣ, какъ о художествѣ самостоятель-

номъ, которому, наравнѣ съ зодчествомъ, принадлежитъ право быть спеціальнымъ знаніемъ. Но, и при такой плохой программѣ преподавалась только одна ремесленная часть, да геральдика, составляющая главную существенную потребность лишь для рѣзчиковъ печатей и монетныхъ штемпелей, тогда какъ медальеры нуждаются не въ наглядномъ познаніи гербовъ, а въ разъясненіи началъ геральдики. Что касается ученія объ антикахъ, то оно оставалось неприкосновеннымъ, какъ надобно заключить изъ того безпорядка, въ которомъ находилось довольно значительное собраніе слѣпковъ съ камней, не разобранныхъ и не описанныхъ".

Немудрено, поэтому, что медальерное дѣло у насъ не только не подвигалось впередъ, а напротивъ, все болѣе падало. Особенный вредъ успѣхамъ этого искусства, по словамъ того же Д. Прозоровскаго, „причиняло раздѣльное, независимое обученіе медальерному дѣлу въ Академіи Художествъ и на Монетномъ Дворѣ. Традиціонное право Монетнаго Двора—обучать медальерному дѣлу, происшедшее на старинныхъ Денежныхъ Дворахъ, сохранялось во всей силѣ и по учрежденіи Академіи Художествъ, независимо отъ которой, работали надъ производствомъ медальныхъ штемпелей медальерные мастера Тимоѳей Ивановъ, и Самойло Юдинъ, ученики наемнаго медальера Веніамина Скотта, а также иностранцы Гассъ и Егеръ, нанятые Монетнымъ Дворомъ въ 1772 году, именно для рѣзанія медалей. Мнѣ извѣстенъ случай, добавляетъ онъ, доказывающій, что Монетный Дворъ, имѣя учениковъ, самъ же признавалъ недостаточнымъ ихъ обученіе... а, между тѣмъ, ученики тамъ не переводились даже и по учрежденіи медальернаго класса, предназначеннаго именно „въ пользу Монетнаго Двора". Такимъ образомъ, съ одной стороны, неудовлетворительность данной классу программы, и, конечно, плохое исполненіе ея, а съ другой, уравненіе на службѣ учениковъ Монетнаго Двора съ учениками Академіи и удостоеніе послѣднихъ академическими званіями не за основательное знаніе академическаго курса, а за исполненіе программъ,—все это, въ совокупности съ отсутствіемъ хорошихъ, научно-образованныхъ руководителей по части преподаванія началъ искусства, должно было неизбѣжно отразиться не только въ характерѣ, но и въ ходѣ искусства, которое и впало въ застой, въ односторонность, въ безсиліе".

Въ такомъ именно положеніи находилось у насъ медальерное

дѣло, когда на это поприще выступилъ уже упоминавшійся нами графъ Ѳ. П. Толстой.

„При поступленіи моемъ на службу въ Монетный Департаментъ, разсказываетъ онъ въ своихъ запискахъ, рѣзьба штемпелей для отбивки медалей изъ металловъ производилась такимъ же образомъ, какъ и сотни лѣтъ передъ тѣмъ, медальерами безъ малѣйшаго художественнаго образованія, по рисункамъ, по большей части, весьма плохо сочиненнымъ и нарисованнымъ. Таковы были почти всѣ рисунки, которые присылались для изготовленія штемпелей и медалей въ Монетный Департаментъ отъ разныхъ правительственныхъ мѣстъ, учрежденій и заведеній, для раздачи медалей въ награду отличившимся по наукамъ и мастерствамъ, или въ почетъ и память полезныхъ изобрѣтеній, открытій и вообще дѣйствій, долженствующихъ быть переданными позднѣйшему потомству. Всѣ медали, произведенныя у насъ, со времени появленія ихъ въ Россіи до начала царствованія Александра Павловича, носятъ на себѣ отпечатокъ самаго дурного стиля и вкуса, существовавшаго во Франціи и во всей Европѣ во времена Людовика XIV и его преемниковъ. Во Франціи такъ продолжалось до первой революціи; во время консульства, въ Парижѣ въ первый разъ появились хорошо сочиненныя и художественно исполненныя медали, съ основательнымъ знаніемъ археологіи: то были медали, вычеканенныя на побѣды Бонапарта въ Египтѣ. Онѣ были составлены и исполнены особо существовавшею тогда для сего въ Парижѣ коммиссіею, подъ начальствомъ Денона, генералъ-инспектора Парижскаго музея. Въ Россіи же медали сочинялись и производились на прежній ладъ, съ полнымъ невѣдѣніемъ въ художествѣ и неумѣньемъ рисовать. Всѣ медали, выбитыя на Монетномъ Дворѣ до царствованія Александра Павловича, какъ на разные случаи, такъ и въ честь принесшихъ славу и пользу отечеству вельможъ и военачальниковъ, въ честь отличившихся ученыхъ, сановниковъ, учредителей корпусовъ и училищъ благородныхъ дѣвицъ при Смольномъ монастырѣ и другихъ подобныхъ заведеній, исполнены старинными медальерами съ самымъ плохимъ понятіемъ объ изящныхъ искусствахъ, не знавшихъ даже правильности формъ — ни человѣка, ни животныхъ, еще менѣе знакомыхъ съ архитектурою и перспективою. Таковы же были и штемпеля, рѣзанные главнымъ медальерамъ Лебрехтомъ. Всѣ эти медали, во вкусѣ временъ Людовика XIV, были

исполнены безтолковыми аллегоріями, представлявшими миѳическихъ боговъ въ тѣхъ каррикатурныхъ, фантастическихъ костюмахъ, въ какіе ихъ наряжали въ то время въ театрахъ, звѣрей и птицъ, породы которыхъ невозможно было опредѣлить, уродливыхъ пирамидъ, съ висящими на нихъ вензелями и портретами, увѣнчанными гирляндами цвѣтовъ, лавровъ и дубовыхъ листьевъ. Представлялись также на медаляхъ уродливые, ни на что не похожіе храмы, тоже украшенные гирляндами, пылающіе жертвенники, колонны и т. п. И все это изображено было безъ всякаго вкуса, совершенно несообразно съ природою и безъ всякаго понятія о художествѣ и перспективѣ. Къ довершенію всего этого, между аллегорическими изображеніями миѳическихъ боговъ, людей и животныхъ, зданій и разныхъ вещей, наставленныхъ на медаляхъ, безъ всякаго толка и вкуса, по землѣ, воздуху и во всѣхъ направленіяхъ сновало по нѣскольку преуродливыхъ купидоновъ, одни—съ гирляндами, другіе—съ вѣнками, факелами, стрѣлами и даже пылающими сердцами и портретами въ рукахъ. Это смѣшное, жалкое положеніе медальернаго искусства у насъ, на Монетномъ Дворѣ, стоявшаго внѣ всякихъ правилъ, требуемыхъ новѣйшею степенью художественнаго образованія, нужно было измѣнить.

Пройдя курсъ художника по скульптурѣ и рисованію, а также и курсъ необходимыхъ каждому художнику наукъ, преподаваемыхъ Академіею Художествъ, я, кромѣ того, старался обогатить себя познаніями, имѣющими тѣсную связь съ художествомъ. Сдѣлавшись, по волѣ Государя, медальеромъ, я изучилъ, кромѣ извѣстной мнѣ художественной части этого искусства, и грубую техническую часть, принадлежащую къ медальерному искусству, какъ-то: ковку и закалку штемпелей, дѣланіе пунсоновъ, а также всю операцію выбиванія медалей изъ металловъ въ исполненные медальерами штемпеля. Эти, чисто механическія производства не принадлежатъ къ занятіямъ медальеровъ, и для каждаго изъ этихъ занятій на Монетномъ Дворѣ есть особые мастера. Но я думаю, что медальеръ долженъ знать, какъ дѣлается все, необходимое для производства отбиваемыхъ изъ металла медалей. Поэтому я составилъ себѣ планъ, котораго намѣренъ былъ держаться на поприщѣ медальернаго искусства. Во-первыхъ, думалъ я, буду рѣзать штемпеля для медалей не иначе, какъ по рисункамъ, мною самимъ сочиненнымъ, и по моделямъ, мною же вылѣпленнымъ изъ воска, если мнѣ доставлены будутъ письменныя свѣдѣнія, на какой случай, или въ

память чего должна быть произведена заказанная мнѣ медаль. Я полагалъ, что всякой медали должно было предшествовать сочиненіе и вылѣпка модели изъ воска такъ, чтобъ всякій, смотря на готовую медаль, могъ узнать, не прибѣгая къ надписи, на какой случай она выбита. Сочиненіе поручаемыхъ мнѣ медалей и рѣзаніе штемпелей для отбивки ихъ въ металлѣ я полагалъ производить въ антическомъ греческомъ вкусѣ, какъ лучшемъ въ изящныхъ искусствахъ. Если изображемое на медали событіе или дѣй-



Рис. 144. Толстой гр. Ѳ. И. Барельефъ къ „Одиссеѣ“.

ствіе въ память будущимъ вѣкамъ, по поводу какого бы то ни было предмета, по сюжету своему, дожно быть изображено группою людей, то медаль должна быть сочинена и вылѣплена изъ воска и съ нея вырѣзанъ штемпель съ строгимъ сохраненіемъ красоты и вѣрности природѣ. Строго соблюдая вѣрность костюмовъ, мѣстности и страны того времени и тѣхъ лицъ, при которыхъ совершилось долженствующее быть изображеннымъ на медали извѣстное событіе, можно помѣщать въ группахъ, гдѣ не препятствуетъ этому сюжетъ медали, и голыя фигуры, какъ лучшее украшеніе въ изящныхъ искусствахъ. Какъ людскія группы и одиночныя фигуры во всѣхъ атитюдахъ и позахъ, такъ и аллегорическія изображенія, и вообще все, представляемое на медаляхъ, должно

быть помѣщено на фонѣ медалей, на самойрединѣ, и притомъ такъ, чтобы представляло вообще трехугольную форму. При этомъ должно наблюдать, чтобъ какъ можно менѣе оставалось пустого фона, излишество котораго очень вредитъ красотѣ медали. Само собою разумѣется, что, для избѣжанія этого, ни подъ какимъ видомъ не слѣдуетъ наполнять медаль посторонними вещами, не относящимися къ объясненію того предмета, на какой производится медаль. Если встрѣчается надобность помѣщать въ медаляхъ ди-

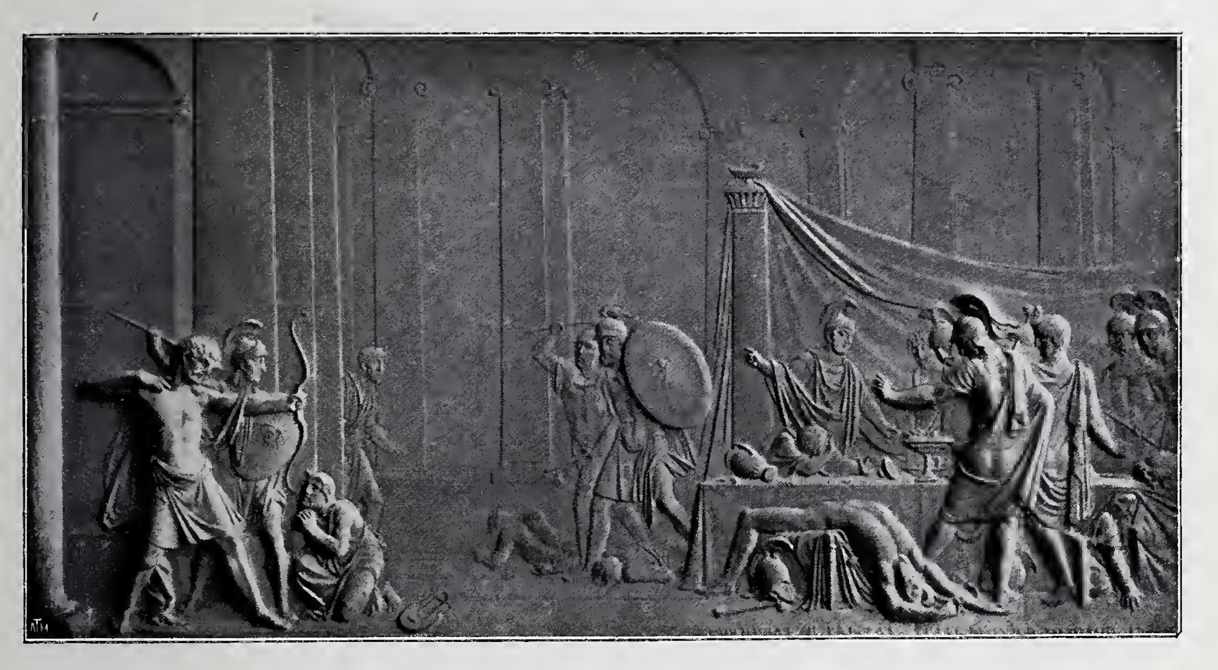


Рис. 145. Толстой гр. Ѳ. П. Барельефъ къ „Одиссеѣ“.

кихъ звѣрей, домашнихъ животныхъ, птицъ и всякаго рода пресмыкающихся, то они должны быть изображаемы совершенно вѣрно съ натурою, и всѣ ихъ движенія и дѣйствія должны быть сообразны съ природою и наклонностями изображаемаго животнаго; поэтому художникъ-медальеръ долженъ быть знакомъ съ зоологіею. Костюмы изображаемыхъ на медаляхъ фигуръ, согласно представляемому фигурами званію и относительно времени и страны, въ которой происходило дѣйствіе, должны быть изображены археологически вѣрно. Такъ какъ нерѣдко случается изображать на медаляхъ различныя зданія, то медальеру необходимо хорошо, вполнѣ основательно знать правила архитектуры и перспективы, чтобы всѣ зданія и вообще все, что̀ передается на медаляхъ, изображать вѣрно; вообще, рисунокъ медали долженъ быть исполненъ изящно и строго,

сообразно съ натурою, и вполнѣ ясно изображать то дѣйствіе, въ память котораго чеканится медаль".

Въ этихъ приведенныхъ словахъ заключается не только яркая картина всего положенія у насъ медальернаго дѣла, какъ за время предшествовавшее графу Толстому, такъ и при началѣ его дѣятельности, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, и самые взгляды его на это дѣло, которыхъ онъ строго держался во всю свою жизнь. Это былъ какъ бы случайно упавшій яркій лучъ свѣта среди безпроглядной тьмы, въ какую была погружена у насъ эта отрасль искусства и до него и послѣ. Среди такихъ работъ, которыя съ трудомъ можно даже причислить къ произведеніямъ искусства, вдругъ у насъ появляются такія произведенія, какихъ немного найдется и въ иностранныхъ государствахъ, а затѣмъ, за немногими исключеніями, все опять погружается въ ремесленное производство. Его знаменитые медальены на событія Отечественной войны произвели большое впечатлѣніе въ европейскомъ художественномъ мірѣ и доставили ему званіе члена Вѣнской и Прусской Академій Художествъ. Но еще выше нужно поставить его превосходные медальены къ Иліадѣ и Одиссеѣ (рис. 144 и 145).

Изъ тѣхъ „немногихъ исключеній", о которыхъ мы упомянули, говоря о новомъ упадкѣ медальернаго искусства послѣ графа Ѳ. П. Толстого, укажемъ на Ѳедора Александровича Лялина, (род. въ 1776 г., ум. въ 1847 г.) и на Василія Владиміровича Алексѣева (род. въ 1822 г.).

XIX.

Мы видѣли, что время царствованія Николая I было временемъ благопріятнымъ для русскаго искусства вообще. Есть даже люди, которые, видя, какимъ горячимъ любителемъ и покровителемъ искусствъ былъ этотъ императоръ, утверждаютъ до сихъ поръ, что его царствованіе было гораздо болѣе благопріятнымъ для искусства, чѣмъ царствованіе его пріемника, мало интересовавшагося искусствомъ, по крайней мѣрѣ, тѣмъ искусствомъ, которому посвященъ нашъ настоящій трудъ. Понятно, такого именно мнѣнія держатся только люди, ставящіе всю исторію народа въ тѣсную зависимость отъ одной личности правителя, всякій же, способный понимать судьбы народовъ нѣсколько глубже, даже не будучи хо-

рошо знакомымъ съ дѣйствительными данными занимающаго насъ вопроса, съ перваго же взгляда предположитъ обратное. Съ воцареніемъ Александра II наступила эпоха великихъ реформъ, сопровождавшаяся небывалымъ до сихъ поръ подъемомъ общественнаго духа, горячимъ ключомъ забила струя настоящей жизни, настоящаго національнаго сознанія. А въ такіе моменты, какъ мы уже не разъ указывали, всегда проявляется и въ искусствѣ самодѣятельность и національность. Такъ было и въ дѣйствительности.

Въ предшествующую эпоху мы видѣли, какимъ благоговѣніемъ къ западному искусству проникался, съ самаго нѣжнаго возраста, каждый юноша, попавшій въ Академію; съ какимъ умиленіемъ произносилъ онъ имена великихъ западныхъ художниковъ и, въ теченіи всего курса, только и лелѣялъ завѣтную мечту, достичь высшей изъ всѣхъ наградъ—быть отправленнымъ на казенный счетъ за границу. Италія представлялась ему обѣтованною землею художниковъ. Только тамъ, думалъ онъ, и можно работать надъ великими художественными произведеніями, тамъ, гдѣ такъ хорошо можно изучить и усвоить себѣ любого изъ великихъ корифеевъ эпохи Возражденія.

„Русскіе художники,—говоритъ Гоголь въ своемъ „Невскомъ проспектѣ“, ярко выражая въ этихъ словахъ мысль каждаго изъ современныхъ ему художниковъ,—часто питаютъ въ себѣ истинный талантъ, и, еслибы только дунулъ на нихъ свѣжій воздухъ Италіи, онъ бы навѣрное развился такъ же вольно, широко и ярко, какъ растеніе, которое выносятъ, наконецъ, изъ комнаты на чистый воздухъ“. „Римъ,—говоритъ онъ въ другой своей повѣсти (въ „Портретѣ“),—тотъ чудный Римъ, величавый разсадникъ искусствъ, при имени котораго такъ полно и сильно бьется пламенное сердце художника!“

Работа въ родной сторонѣ казалась совсѣмъ немыслимою. Тотъ же Гоголь восклицаетъ: „Художникъ петербургскій! художникъ въ землѣ снѣговъ, художникъ въ странѣ Финновъ, гдѣ все мокро, гладко, ровно, сѣро, туманно! Эти художники не похожи вовсе на художниковъ итальянскихъ—гордыхъ, горячихъ, какъ Италія и ея небо; напротивъ того, это большею частію добрый, кроткій народъ, застѣнчивый, безпечный, любящій тихо свое искусство, пьющій чай съ двумя пріятелями своими въ маленькой комнатѣ, скромно толкующій о любимомъ предметѣ и вовсе не брегущій

объ излишнемъ. Они вообще очень робки, звѣзда и толстый эполеть приводятъ ихъ въ замѣшательство".

И только побывавъ въ Италіи, художникъ становился уже истиннымъ художникомъ, у котораго соединялось все: „изученіе Рафаэля, отраженное въ высокомъ благородствѣ положеній, изученіе Корреджія, дышавшее въ окончательномъ совершенствѣ кисти, во всемъ постигнутъ законъ и внутренняя сила, вездѣ уловлена эта плывучая окружность линій, заключенная въ природѣ, которую видитъ только одинъ глазъ художника-создателя".

Слова Гоголя, въ этомъ случаѣ, имѣютъ большое значеніе, такъ какъ никто лучше его не зналъ современныхъ ему русскихъ художниковъ,—онъ провелъ среди нихъ всю жизнь, и въ Петербургѣ и въ Римѣ, и своимъ талантливымъ перомъ воспроизвелъ ихъ взгляды и сужденія со всею правдою. Подобныя же выраженія мы встрѣчаемъ на каждомъ шагу и въ запискахъ самихъ художниковъ того времени.

Съ другой стороны, мы видѣли, какъ въ теченіе всего времени, среди наиболѣе талантливыхъ нашихъ художниковъ, мало по малу, чѣмъ дальше, тѣмъ больше, пробивалась и свѣжая струя самобытности. И это движеніе не было какимъ-нибудь безсознательнымъ, а, напротивъ, самые взгляды и убѣжденія ихъ, отъ поколѣнія къ поколѣнію, постепенно измѣнялись въ томъ же духѣ. Какъ намъ раньше удалось это показать, въ статьѣ „Взгляды трехъ поколѣній русскихъ художниковъ", движеніе это происходило даже раньше въ ихъ взглядахъ, а потомъ проявлялось въ ихъ произведеніяхъ. Только то, что̀ до сихъ поръ дѣлалось мало по малу, пробивалось впередъ словно слабый ручеекъ, то въ шестидесятыхъ годахъ разомъ получило мощную силу и потекло могучею, неудержимою рѣкой.

Самые взгляды на искусство и требованія, представляемыя къ нему въ то время, выработались совсѣмъ иныя, чѣмъ тѣ, которыми удовлетворялись раньше. Взамѣнъ прежнихъ иностранныхъ эстетиковъ, теперь стали до-опьяненія зачитываться своими русскими. Чернышевскій и Писаревъ читались всѣми на-расхватъ, а между тѣмъ и тотъ, и другой учили какъ разъ въ разрѣзъ съ тѣмъ, что̀ проповѣдывала раньше Академія.

„Искусство рождается вовсе не отъ потребности человѣка восполнить недостатки прекрасной дѣйствительности,—училъ Чернышевскій.

Область искусства не ограничивается областью прекраснаго въ эстетическомъ смыслѣ слова: искусство воспроизводитъ все, что̀ есть интереснаго для человѣка въ жизни.

Совершенство формы не составляетъ характеристической черты изящныхъ искусствъ; прекрасное есть цѣль стремленія искусства въ обширнѣйшемъ смыслѣ слова, или „умѣнья"—цѣль всякой практической дѣятельности человѣка.

Искусство только напоминаетъ намъ своими воспроизведеніями о томъ, что̀ интересно для насъ въ жизни, и старается до нѣкоторой степени познакомить насъ съ тѣми интересными сторонами жизни, которыхъ не имѣли мы случая испытать или наблюдать въ дѣйствительности.

Воспроизведеніе жизни — общій характеристическій признакъ искусства, составляющій сущность его; часто произведенія искусства имѣютъ и другое назначеніе—объясненіе жизни; часто имѣютъ они и значеніе приговора о явленіяхъ жизни.

Содержаніе, достойное мыслящаго человѣка, одно только въ состояніи избавить искусство отъ упрека, будто оно—пустая забава, чѣмъ оно и бываетъ чрезвычайно часто: художественная форма не спасетъ отъ презрѣнія, или сострадательной улыбки произведенія искусства, если оно важностью своей идеи не въ состояніи дать отвѣта на вопросъ: да стоило ли трудиться надъ подобными пустяками"?..

Писаревъ же, возставая противъ эстетики за то, что она навязывала всѣмъ свои произвольные, выдуманные ею самою и никому ненужные законы, только связывающіе свободное творчество, если кто ихъ захочетъ слушаться, укорялъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, и искусство въ томъ, что оно слишкомъ часто готово было превращаться въ „лакея роскоши", что художникъ, въ угоду требованіямъ роскоши, „соглашался уродовать свои картины, соглашался разставлять группы по ранжиру—не отказывался ни отъ единаго заказа, каковъ бы онъ ни былъ—словомъ, весьма охотно проституировалъ свою творческую мысль".

И вотъ, вслѣдъ за ними, и сами художники заговорили подобнымъ же образомъ: „Художникъ, читаемъ мы у Крамского, есть критикъ общественныхъ явленій: какую бы картину онъ ни представилъ, въ ней ясно отразится его міросозерцаніе, его симпатіи, антипатіи, та неуловимая идея, которая будетъ освѣщать его картину. Безъ этого свѣта художникъ ничтоженъ, онъ будетъ

писать, пожалуй, даже прекрасныя картины, вродѣ тѣхъ, какія присылаютъ сюда наши пенсіонеры изъ Рима: написано хорошо, нарисовано тоже недурно; но, вѣдь, это скука, это художественный идіотизмъ! художественный хламъ, который забывается на другой день и проходитъ безслѣдно для общества".

И призваніе искусства, по выраженію Д. Н. Ахшарумова, „не теряя въ глазахъ призванниковъ своей высоты, вдругъ измѣнило смыслъ и оказалось чѣмъ-то въ родѣ гражданской службы по департаменту обвинительнаго суда".

Такимъ образомъ, пластическому искусству, особенно живописи, была отведена роль иллюстраціи разныхъ наболѣвшихъ общественныхъ вопросовъ.

Послѣ долгаго крѣпостного безправія, угнетенія человѣческой личности, это было самою естественною реакціею. Тутъ не было поддѣлки подъ модные вопросы, не было никакого подражанія другимъ представителямъ цивилизаціи. Тутъ было только глубокое чувство истиннаго гражданина, который получилъ теперь право высказать открыто все, что̀ у него наболѣло, видѣлъ, какъ вокругъ него всѣ принялись горячо работать для преобразованія своей родины въ лучшее, болѣе нравственное состояніе, видѣлъ, наконецъ, что это не просто безсильныя потуги отдѣльныхъ единицъ, а что дѣйствительно, все вокругъ него, какъ по̀ какому-то волшебному мановенію, перемѣняется до неузнаваемости, и онъ не могъ не присоединиться къ этому общему теченію. У него тоже явилась потребность говорить, вложить и свою лепту въ обще великое дѣло. А по свойству его натуры, говорить ему приходилось образами и красками, и вотъ изъ подъ его кисти выходятъ одна за другою картины, отвѣчающія на тѣ же гражданскіе вопросы, которыми заняты въ ту минуту и его собратья—литераторы, и публицисты, и общественные дѣятели и даже все мыслящее общество.

Понятно, для такой дѣятельности не годились ему компиляціи какихъ-нибудь античныхъ произведеній, или картинъ великихъ мастеровъ Возрожденія, не годились ему и разныя миѳологическія темы, которыя такъ любила Академія. Ему нужно было представить своихъ живыхъ сородичей, такими, какіе они есть—и онъ, поневолѣ, обращается къ бытовой жизни.

Еще не такъ давно къ подобнаго рода произведеніямъ всѣ относились съ глубокимъ презрѣніемъ. Въ одной рукописной энциклопедіи прошлаго вѣка говорится: „тріе преславнѣйшія хитрости

премудрымъ къ познанію и тщаливымъ ко упражненію предлагается. Архитектурія цивилисъ, яже есть вѣнецъ всякія строительныя хитрости, учитъ бо, како грады созидати и полаты и вертограды красные; скулптура, си есть ваяніе всяческаго обличія, по масалейному (мавзолейному) дѣлу, и полатъ украшенію, и огородовъ преизрядному позорищу и прочіимъ пріятствамъ полезна есть. По сихъ же живопиство историческо, еже сказаніе отъ древнихъ премудрыхъ философъ, како предана есть, промежду грекъ и латинъ изначала, по чину, ко украшенію храминъ, царстія и дѣянія воинская, митологии метаморфозисъ Овидіуша и иная аѳинайская платанія, ко услажденію очесъ изобразовати достолично. Упражняются же нѣцыи, въ предреченіи хитрости не дошедше, живопиствомъ всякаго образа и подобія снатурая, но се околичность, не супротивърѣченнаго ни единаго съ ними сравненія имуще“.

Собственно говоря, попытки къ изображенію народныхъ сценъ и типовъ явились у насъ очень рано. Какъ мы видѣли, еще Ѳ. И. Шубинъ лѣпилъ статуэтки, изображавшія уличныхъ торговцовъ и торговокъ, плотниковъ и косцовъ и приводилъ ими въ восторгъ своего профессора Жилле, который налагалъ на нихъ свою руку и, подъ видомъ поправокъ, уничтожалъ въ нихъ всякую оригинальность и придавалъ имъ болѣе или менѣе французскій шикъ. Такое отношеніе профессора не могло не оставлять слѣдовъ въ душахъ юныхъ учениковъ, которые, въ слѣдъ за своими руководителями, усваивали себѣ взглядъ на подобныя произведенія, какъ на нѣкотораго рода баловство, допустимое въ видѣ шутки, но позорящее художника, еслибы онъ вздумалъ заняться этимъ серьезно. Съ какою искренностью раскаивался въ подобномъ увлеченіи, много лѣтъ спустя, Н. А. Рамазановъ, что позволилъ было себѣ увлечься подобною работою, и какъ простодушно изливалъ душевную признательность профессору за то, что тотъ во время удержалъ его отъ этого „пути погибели“. А кто знаетъ, не случись тутъ этого спасшаго его профессора, быть можетъ, художникъ оставилъ бы намъ вмѣсто подражательныхъ статуй и барельефовъ, о которыхъ и теперь уже никто не вспомнитъ, какія-нибудь характерныя и жизненныя произведенія, которыя сохранили бы намъ память о немъ, какъ о скульпторѣ, а не только, какъ объ одномъ изъ первыхъ собирателей біографическихъ свѣдѣній о русскихъ художникахъ.

Но, вслѣдствіе такого взгляда, въ теченіи долгаго времени,

никто изъ крупныхъ талантовъ не рѣшался посвятить свои силы подобной унизительной работѣ. Когда же кто-нибудь, и то изъ талантовъ второстепенныхъ, брался за бытовыя сцены, то онъ прилагалъ тутъ такое стараніе облагородить ихъ, что вмѣсто живыхъ русскихъ сценъ, получались сцены, какъ бы разыгранныя самыми плохими, да и то иностранными актерами. Таковы именно произведенія Мерцалова, Танкова, Михаила Иванова и Ивана Якимова (рис. 146). Во всѣхъ въ нихъ мы видимъ или почти копіи съ



Рис. 146. Якимовъ И. Благословеніе при сговорѣ крестьянской свадьбы. Съ грав. Екимова.

французскихъ картинъ, только наряженныхъ, и то по маскарадному, въ русскіе костюмы, или же полную безхарактерность. То же самое приходится сказать и о патріотическихъ сценахъ, въ родѣ „Подвига Старичкова“ Акимова, или „Благословеніе ратника“ Лупанинова. Ни въ той, ни въ другой нѣтъ ни чувства, ни національности, ничто не переноситъ насъ ни въ русскую деревню, ни въ русское войско. Все выдуманно и лживо.

Въ царствованіе Александра I явился упоминавшійся нами польскій художникъ А. О. Орловскій, изображавшій преимущест-

венно лагерныя и охотничьи сцены и курьерскія тройки, но и онъ бралъ все одну только праздничную, или парадную сторону жизни, да и то польской.

И только, наконецъ, А. Г. Венеціановъ рѣшился посвятить свою дѣятельность изображенію, по мѣрѣ силъ, русскаго народа и можетъ поэтому считаться родоначальникомъ русской бытовой живописи.

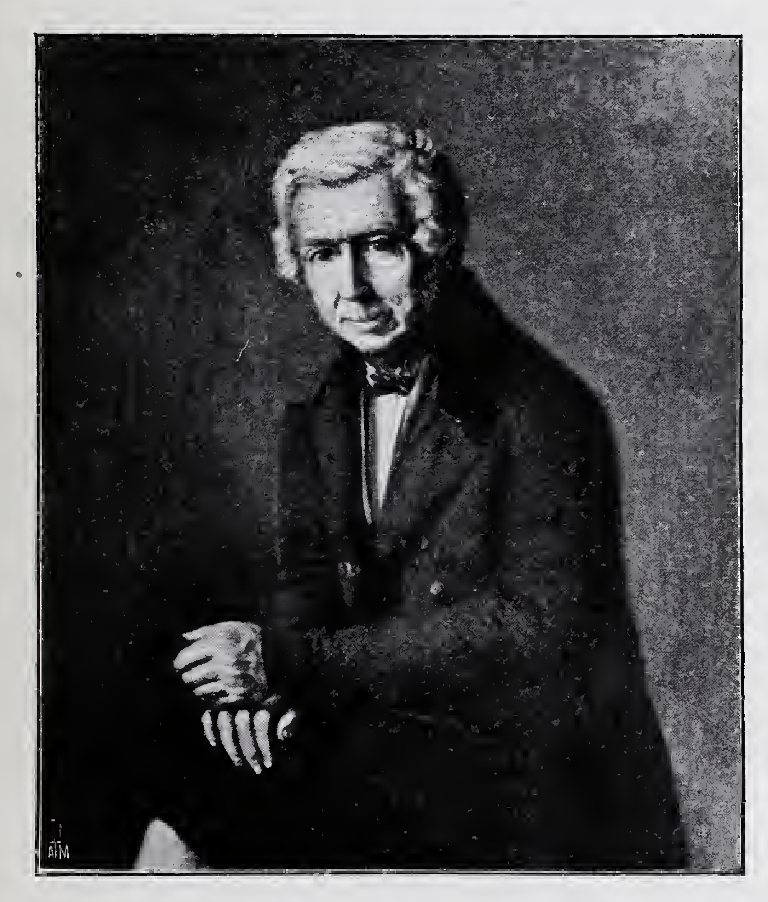


Рис. 147. Портретъ А. Г. Венеціанова.

Начавъ свое поприще въ качествѣ портретиста, за что онъ и былъ произведенъ въ академики, Алексѣй Гавриловичъ Венеціановъ (род. въ 1779 г., ум. въ 1847 г.), (рис. 147) передъ Отечественной войной, вздумалъ заняться каррикатурою и даже пробовалъ издавать „Журналъ каррикатуръ на 1808 г. въ лицахъ". Каковъ былъ этотъ журналъ, мы въ точности сказать не можемъ, такъ какъ, хотя вышло ихъ три нумера, но ни намъ, ни даже Д. А. Ровинскому, не удалось нигдѣ встрѣтить ни одного эк-

земпляра этого изданія. Сохранилось только дѣло въ цензурномъ архивѣ, изъ котораго мы узнаемъ, что „Министръ Внутреннихъ Дѣлъ, князь Куракинъ, сообщилъ Министру Народнаго Просвѣщенія, графу Завадовскому, отъ 18 января 1808 года, что Государь Императоръ повелѣлъ дальнѣйшее изданіе „Журнала Каррикатуръ" запретить, замѣтивъ притомъ: 1) самому издателю, что онъ дарованіе свое могъ бы обратить на гораздо лучшій предметъ и временемъ могъ бы воспользоваться съ большею выгодою къ пріученію себя къ службѣ, въ коей находится (онъ былъ землемѣромъ при Лѣсномъ Департаментѣ); 2) цензурѣ, чтобы она въ позволеніяхъ на такія изданія была бы разборчивѣе. Вслѣдъ за тѣмъ князь Куракинъ сообщилъ графу Завадовскому, что издатель „Журнала Каррикатуръ", Венеціановъ, явясь къ нему, представилъ, что имъ собрано подпискою болѣе восьми сотъ рублей, кои всѣ употреблены на приготовленіе матеріаловъ; запрещеніе журнала, оставляя на немъ, въ отношеніи къ публикѣ, обязательства, совершенно его раззоряетъ; поэтому онъ проситъ дозволить ему издавать журналъ, содержаніе котораго будетъ заимствовано изъ анекдотовъ Петра Великаго и изъ россійской исторіи. Разрѣшеніе послѣдовало съ тѣмъ, чтобы каждый рисунокъ предварительно былъ разсмотренъ и одобренъ цензурою".

„Время выхода журнала, замѣчаетъ по этому поводу В. Юзефовичъ, совпало съ неоднократно повторяющимися распоряженіями по цензурѣ относительно недопущенія въ печати ничего предосудительнаго о Наполеонѣ, который, незадолго передъ тѣмъ, въ прокламаціи къ народу, былъ рекомендованъ, какъ „тварь сожженной совѣсти"; по всей вѣроятности, заключаетъ онъ, въ этомъ журналѣ каррикатуры имѣли политическій характеръ, относящійся къ тогдашнимъ событіямъ".

Живя, послѣ того, подолгу въ своемъ имѣньи Тверской губерніи, художникъ постоянно видѣлъ передъ собою немногочисленныхъ своихъ крѣпостныхъ крестьянъ, а такъ какъ, по натурѣ своей, онъ не гнался ни за чѣмъ выспреннимъ, а писалъ потому, что ему писалось, какъ поетъ птица, потому что ей поется, и, какъ онъ самъ выразился, „какъ видѣлъ, такъ и изображалъ, а не мудрилъ, сидя предъ натурою", то онъ, не задумываясь надъ сюжетами, такъ и писалъ этихъ самыхъ крестьянъ, какъ ихъ видѣлъ. Только, понятно, не могли же крѣпостные явиться къ своему помѣщику, не принарядившись, или, по крайней мѣрѣ, не почистив-

шись, и оттого въ картинахъ Венеціанова мы видимъ все-таки нѣкоторую прилизанность и нарядность, которыя, на первый взглядъ, какъ бы нѣсколько противорѣчатъ только что приведеннымъ его словамъ (рис. 148).

Именно въ смыслѣ этого писанья съ натуры народныхъ типовъ, Венеціановъ и является, какъ мы его назвали, „родоначальникомъ



Рис. 148. Венеціановъ А. Г. Вотъ-те и батькинъ обѣдъ.

русской бытовой живописи“, но, чтобы сдѣлаться настоящимъ бытовымъ живописцемъ, ему недоставало самаго главнаго — тонкой наблюдательности и проницательнаго ума. Не имѣя этихъ качествъ, онъ всю свою жизнь почти не выходилъ изъ области этюдовъ съ натуры, которые кажутся картинами только благодаря умѣнью художника придать своимъ натурщикамъ какую-нибудь красивую позу, или окружить ихъ эффектными аксессуарами. Только одинъ разъ

онъ поднялся до настоящей бытовой картины — въ „Причащеніи умирающей“, но и тутъ ему много помѣшало именно указанное нами отсутствіе самыхъ существенныхъ чертъ бытового живописца. Всего лучше удалась ему старуха, стоящая на колѣняхъ и молящаяся большимъ крестомъ; типиченъ вышелъ и дьячекъ, болѣе или менѣе удовлетворителенъ и священикъ; но что̀ касается главной фигуры—умирающей женщины, на которой, собственно, и сосредоточивается главный интересъ картины, то она вовсе не удалась художнику. Повидимому, онъ хотѣлъ выразить на ея лицѣ что-то возвышенное, хотѣлъ придать ему предсмертное спокойствіе, но ничего этого не вышло, и приходится объ этомъ только догадываться.

Но все же, какъ починъ въ этомъ дѣлѣ, картина эта должна навсегда занять видное мѣсто въ исторіи нашей живописи.

Если самъ Венеціановъ смотрѣлъ на свое занятіе, только какъ на средство для лучшаго ознакомленія съ натурою, то нѣтъ ничего удивительнаго, что ученики его ограничились только одними этюдами. Являлись разныя: головки русскихъ мальчиковъ, портреты дѣвицъ гадающихъ въ карты, дѣвочки просящія милостыню, ворожеи со свѣчею, дѣвушки, ставящія свѣчку передъ образомъ (рис. 149) и т. под. При этомъ выраженія лицъ получались чисто случайныя.

Самымъ талантливымъ изъ учениковъ Венеціанова былъ Лавръ Степановичъ Плаховъ (род. въ 1811 г., ум. въ 1881 г.). „Величайшій сумасбродъ, по складу ума, говоритъ о немъ П. Н. Петровъ, онъ, какъ и Орловскій, горячо схватывалъ случайный моментъ изъ дѣйствительности, умѣлъ сообщить своему быстрому воспроизведенію его много жизни и силы. Случайно напалъ онъ разъ на живописную сцену въ подвалѣ Академіи и переписалъ потомъ, съ варіяціями, бездну картинокъ на ту же тему: это, такъ называемая, „Пирушка водовозовъ“, или, по каталогу выставки 1836 г., „Подвалъ“. Въ нижнемъ, чуть не подземномъ жильѣ, у окна, на лавкѣ, сидитъ старикъ и внимательно слушаетъ чтеніе; чтецъ, какъ видно, разбираетъ слова по складамъ, водя пальцемъ по печати. Кромѣ старика, заинтересованъ еще процессомъ разбора грамотки лежащій на полатяхъ парень, поддерживающій обѣими руками голову. Наконецъ, есть личность, которой ученое занятіе какъ бы не нравится, судя по жесту лѣвой руки, которою молодецъ поправляетъ поясокъ. Интересъ весь для него, напротивъ, какъ можно видѣть, заключается въ штофикѣ, въ которомъ, къ нес-

частію, и на свѣтъ оказывается пусто. Такъ схваченный моментъ понравился очень публикѣ, и любители петербургскіе заставляли художника повторять много разъ эту сцену, также какъ и картинки его изъ быта Финляндіи, подмѣченнаго художникомъ



Рис. 149. Михайловъ Г. К. Дѣвушка, ставящая свѣчу передъ образомъ.

только при проѣздѣ къ водопаду Иматра. Въ это время, балуя талантливаго Плахова легкими успѣхами у любителей, судьба, какъ бы на зло, сдѣлала его жертвою академическаго предразсудка. Ему, занятому живописью вседневнаго быта, задали написать на медаль „Велизарія съ проводникомъ“. Можно было заранѣе ожидать, что онъ провалится; такъ дѣйствительно и вышло; негодованіе же

молодого художника на неуспѣхъ конкурса разорвало всякія связи его съ Академіею. Нашелся тутъ же покровитель, доставившій ему средства отправиться въ Дюссельдорфъ, для окончательнаго развитія; но эта поѣздка сбила съ толку молодого, впечатлительнаго артиста уже окончательно. А какія блестящія надежды подавалъ онъ! Въ Академіи молодые сверстники смотрѣли на Плахова чуть ли какъ не на генія, и даровитый Штернбергъ самъ признавался впослѣдствіи, что онъ привязался именно къ живописи сценъ быта, видя картины Плахова".

Почти той же участи подвергся и упомянутый сейчасъ Василій Ивановичъ Штернбергъ (род. въ 1816 г., ум. въ 1845 г.). Въ свое время его тоже провозгласили у насъ художественною знаменитостью. По привычкѣ того времени, окрещивать всѣхъ иностранными именами, его называли „русскимъ Теньеромъ", „русскимъ Остадомъ", ему предсказывали блестящую будущность: но онъ умеръ въ молодыхъ годахъ—и скоро о немъ забыли.

И такое забвеніе вовсе не было неблагодарностью потомства, а, также какъ и у Плахова, у Штернберга не было настоящаго таланта, способнаго оставить надолго свой слѣдъ въ искуствѣ. По собственному его очень мѣткому замѣчанію, „воображеніе его лѣниво, и съ нимъ не разгуляешься". Но у него нѣкоторый даръ внѣшней наблюдательности, способность схватывать, хотя и то поверхностно, типы и характеры, ловкій, быстрый карандашъ и бойкая кисть. Струя новаго направленія такъ незамѣтно, но упорно подтачивалась, что даже самъ тогдашній идеалъ нашей Академіи, К. П. Брюлловъ, оставилъ намъ опыты въ этомъ родѣ живописи. Достаточно вспомнить его „Итальянское утро" и „Итальянскій полдень". Только ни въ этихъ, ни въ другихъ подобныхъ работахъ онъ не затрогивалъ русской жизни, а бралъ свои сюжеты изъ итальянскихъ нравовъ, изъ восточнаго быта и изъ рыцарскихъ временъ. Характеризуя эту сторону дѣятельности художника, біографъ его, А. И. Сомовъ, выражается такъ: „Что̀ касается до внутренняго содержанія такихъ картинъ, говоритъ онъ, то оно почти всегда состояло въ сильномъ проявленіи какой-нибудь страсти и нерѣдко имѣло оттѣнокъ насмѣшки, или же, болѣе или менѣе, незамаскированный эротическій колоритъ. Иначе и быть не могло у художника, смотрѣвшаго на жизнь и человѣчество съ матеріалистической точки зрѣнія; въ этихъ картинахъ онъ былъ откровененъ, не становился на несвойственныя ему ходули, не пускался



Крендовскій Е. Θ. Сборъ на охоту.

съ принужденнымъ экстазомъ въ чуждыя для него области, а потому и достигалъ результатовъ, вполнѣ соотвѣтствовавшихъ его намѣреніямъ. Въ жанровыхъ картинахъ, заключаетъ приводимый нами авторъ, Брюлловъ выразился, хотя и по мелочамъ, но весь, какимъ онъ былъ; ихъ можно считать слабыми, въ отношеніи какъ



Рис. 150. Штейбенъ К. Андалузянка. Съ фотогр. С. К. Говорова.

передачи индивидуальности и народности типовъ, такъ и тонкой разработки характеровъ и положеній, однако онѣ сильны по эффекту общей композиціи, по жизненности движеній, по вѣрному, хотя и схематическому, изображенію человѣческихъ страстей и ощущеній".

Къ подобнымъ же произведеніямъ приходится причислить и нѣкогда имѣвшія большой успѣхъ у русской публики: „Дѣвушку

съ тамбуриномъ“ А. В. Тыранова (род. въ 1808 г., ум. въ 1859 г.). и „Поцѣлуй“ Ѳ. А. Моллера (род. въ 1812 г., ум. въ 1875 г.). Обѣ онѣ необыкновенно эффектны, а вторая, притомъ, полна страстной идилліи, что̀ и въ настоящее время привлекло бы къ нимъ не мало любителей, тогда же, вообще, были въ большой модѣ граціозныя полуфигурки миловидныхъ женщинъ и дѣвушекъ. Первый ввелъ у насъ эту моду, кажется, Кипренскій своею обольстительною „Цыганкою“, а за нимъ послѣдовали многочисленныя „Андалузянки“ (рис. 150), „Спящія дѣвушки“, всевозможныя „Красавицы“ и п. под.

Что̀ же касается К. П. Брюллова, то онъ принесъ большую пользу бытовой живописи не своими работами въ этомъ родѣ, а тѣмъ, что поддержалъ настоящаго перваго талантливаго нашего бытового живописца—П. А. Ѳедотова.

XX.

Павелъ Андреевичъ Ѳедотовъ (род. въ 1815 г., ум. въ 1852 г.) (рис. 151) родился въ Москвѣ, въ семьѣ небогатаго чиновника, и росъ на полной свободѣ, окруженный самыми разнообразными типами, которыми были полны московскія захолустья того времени. Эти образы, видѣнные имъ въ дѣтствѣ, такъ глубоко запечатлѣлись въ душѣ воспріимчиваго мальчика, что, какъ онъ самъ сознавался, работая впослѣдствіи надъ своими картинами, онъ представлялъ себѣ мѣсто дѣйствія непремѣнно въ Москвѣ. Окончивъ блестяще курсъ въ кадетскомъ корпусѣ, Ѳедотовъ поступилъ въ лейбъ-гвардіи Финляндскій полкъ. Здѣсь, такъ же какъ раньше въ корпусѣ, онъ занимался рисованіемъ портретовъ окружающихъ лицъ, въ чемъ сильно набилъ себѣ руку и, наконецъ, отважился написать большую акварель; „Смотръ лейбъ-гвардіи Финляндскаго полка великимъ княземъ Михаиломъ Павловичемъ, въ 1837 г.“ Здѣсь онъ съ полною правдою, простотою и объективностью, безо всякой тенденціи изобразилъ вытянутыхъ, самодовольныхъ гвардейцевъ, въ ихъ узкихъ мундирахъ и въ каскахъ. Акварель была поднесена великому князю и имѣла успѣхъ. За нею послѣдовала другая подобная же работа: „Освященіе знаменъ въ обновленномъ дворцѣ“, которая дошла уже до Государя, съ просьбою художника, поданною начальству: выхлопотать ему что-нибудь „на рисовальныя удобства“. Послѣдовала резолюція: „Предоставить ему доброволь-

ное право оставить службу и посвятить себя живописи, съ содержаніемъ по сту рублей ассигнаціями въ мѣсяцъ, и потребовать отъ него письменнаго на это отвѣта“.

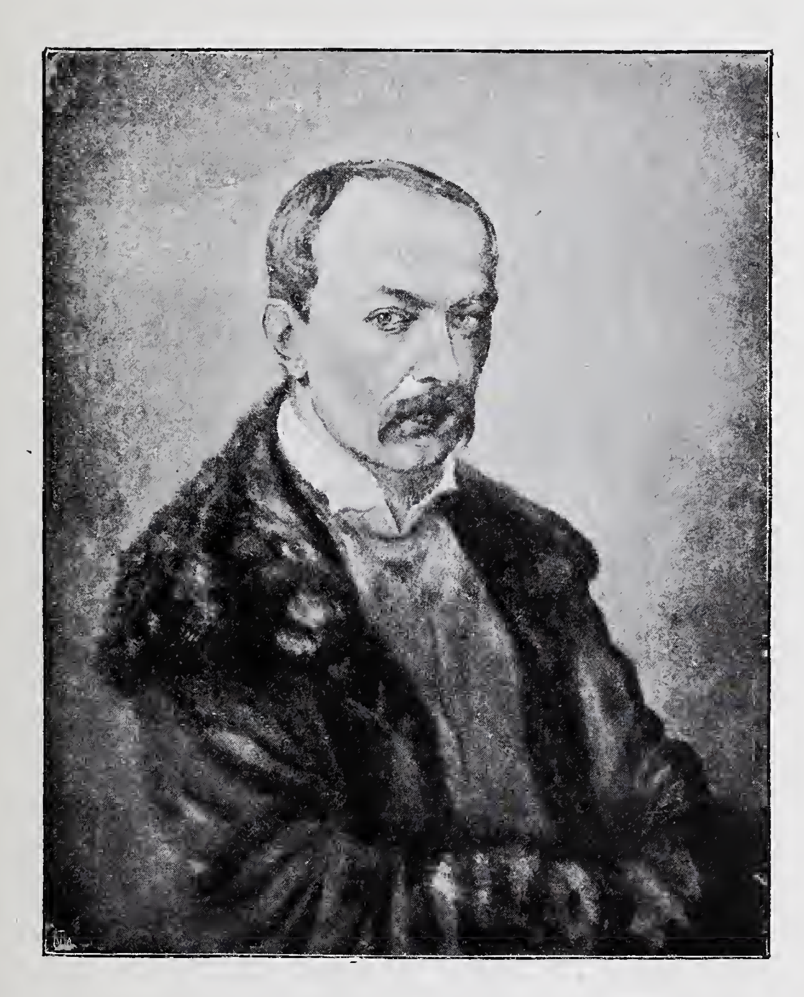


Рис. 151. Ѳедотовъ П. А. Портретъ художника.

Тогда Ѳедотовъ захотѣлъ услышать совѣтъ авторитетнаго въ этомъ дѣлѣ лица и обратился къ К. П. Брюллову. Но Брюлловъ, на этотъ разъ, сильно охладилъ пылъ молодого художника, представивъ ему весь рискъ подобнаго шага. Сильно охлажденный имъ, Ѳедотовъ долго медлилъ въ нерѣшительности, пока новыя счастливыя обстоятельства не пришли ему на помощь. Исполненныя имъ двѣ акварели для Наслѣдника „Бивакъ Павловскаго полка“ и „Бивакъ Гренадерскаго полка“ доставили ему еще новое покровительство, и въ ноябрѣ 1843 г., онъ оставилъ службу и пос-

тупилъ въ Академію, въ классъ батальной живописи, подъ руководство профессора А. И. Зауервейда.

Но судьба судила ему поприще болѣе важное, чѣмъ изображеніе смотровъ и разводовъ, и вотъ, нѣсколько его юмористическихъ рисунковъ попадаютъ въ руки И. А. Крылова, который сразу увидалъ его назначеніе и прямо сказалъ ему, что „это-то и есть конекъ его, а не лошадки тамъ, да не солдатики въ строю". Слова великаго баснописца произвели свое дѣйствіе, Ѳедотовъ бросилъ баталическую живопись и черезъ три года упорнаго труда и всякаго рода лишеній, переносившихся имъ съ вѣчно довольнымъ видомъ, въ 1847 году, окончилъ первую свою бытовую картину: „Утро чиновника, получившаго первый орденъ" (рис. 152). Картина эта надѣлала страшный шумъ. Въ то время, какъ говорилъ Гоголь, достаточно было „гдѣ-нибудь назвать коллежскаго ассесора, чтобы всѣ коллежскіе ассесоры, сколько ихъ ни на есть въ государствѣ, приняли это на свой счетъ и обидѣлись". Такъ и тутъ, — когда картину вздумали литографировать, то цензура возстала противъ этого и потребовала, чтобы орденъ былъ уничтоженъ, а названіе измѣнено въ „Послѣдствія пирушки."

Вслѣдъ за этой картиной вскорѣ послѣдовала другая подобная же: „Разборчивая невѣста", которая является данью благодарности со стороны художника баснописцу, указавшему ему настоящій путь.

„Со страхомъ и трепетомъ, пишетъ его біографъ, представилъ Ѳедотовъ обѣ картины на судъ Академіи Художествъ, считая за счастье услышать отъ нея лишь снисходительный отзывъ о нихъ. Но каково же было его удивленіе, когда, черезъ нѣсколько дней, явился къ нему ученикъ К. Брюллова, Баскаковъ, съ приглашеніемъ зайти къ знаменитому живописцу. Авторъ „Помпеи" встрѣтилъ гостя самыми лестными похвалами, признавался, что, пять лѣтъ тому назадъ, съ его стороны было ошибкою предостерегать такой талантъ отъ художественнаго поприща, пророчилъ ему теперь блестящую будущность. Все это говорилось въ виду ѳедотовскихъ картинъ, попавшихъ изъ Академіи въ квартиру Брюллова, тогда больного: ихъ принесъ къ нему на показъ профессоръ А. Т. Марковъ, какъ вещи особенно замѣчательныя. Вскорѣ затѣмъ, Совѣтъ Академіи призналъ Ѳедотова, за эти работы, назначеннымъ въ академики и позволилъ ему выбрать по своему вкусу программу для полученія званія академика.

Такъ гласило лишь оффиціальное рѣшеніе Академіи, записанное въ ея протоколахъ; на самомъ же дѣлѣ, выборъ былъ сдѣланъ заранѣе самимъ Брюлловымъ, при описанномъ нами визитѣ къ нему Ѳедотова. То была уже начатая картина: „Сватовство майора“, или „Поправка обстоятельствъ женитьбой“. Узнавъ о существованіи этого эскиза и затѣмъ увидѣвъ его, Брюлловъ спо-



Рис. 152. Ѳедотовъ П. А. Утро чиновника, получившаго первый крестъ. Съ фотогр. С. К. Говорова.

собствовалъ къ тому, чтобы затѣянная картина была обращена для Ѳедотова въ программу на степень академика“.

Успѣхъ этихъ трехъ картинъ Ѳедотова превзошелъ самыя смѣлыя ожиданія. Во все продолженіе выставки, на которой онѣ явились, толпа посѣтителей стояла передъ ними, такъ что трудно было къ нимъ пройти. Молодые художники стали смотрѣть на Ѳедотова съ полнымъ уваженіемъ, какъ на честь и гордость русской школы.

Кромѣ этихъ картинъ, Ѳедотовъ оставилъ намъ множество рисунковъ (рис. 153), заставившихъ многихъ сравнивать его съ Гогартомъ. Таковы: „Опасное положеніе бѣдной дѣвушки“, „Художникъ, женившійся по любви безъ приданаго“, „Первое утро обманутаго молодого“, „Житье на чужой счетъ“, „Модный магазинъ“, „Болѣзнь и смерть Фидельки“ и мн. друг.

Здѣсь передъ нами являются: то бѣдная дѣвушка, которую стараются совратить на путь разврата цѣнными подарками, то художникъ, обманувшійся въ своихъ надеждахъ на талантъ и очутившійся въ самой безвыходной нуждѣ, которая погубила даже нравственность однихъ изъ его дѣтей, а другихъ уморила голодомъ, то безсовѣстное отношеніе къ браку или къ чужой собственности, то, наконецъ, безобразное пристрастіе къ животнымъ барыни-самодурки, отъ котораго терпятъ не только окружающіе люди, но даже родныя дѣти.

Все это, конечно, при первомъ взглядѣ, напоминаетъ намъ карикатуры Гогарта, бичующія современное ему общество. Но, вникнувъ глубже въ дѣятельность того и другого художника, мы тотчасъ же увидимъ большую разницу между ними, которая доходила до того, что нашему художнику даже не нравились произведенія его англійскаго собрата.

Дѣйствительно, Гогартъ сознавалъ себя сыномъ новаго времени, прозрѣвающимъ новое пониманіе свободы, народныхъ правъ, простыхъ естественныхъ нравовъ и обычаевъ. Онъ враждебно относился ко всему прошлому. „Мнѣ казалось невѣроятнымъ, писалъ онъ самъ, чтобы копированіемъ старыхъ рисунковъ я могъ бы пріобрѣсти способность къ изображенію новаго—а къ этому стремились мои первыя честолюбивыя мечты“. Онъ посвятилъ свою дѣятельность бичеванію современныхъ пороковъ и недостатковъ. Живопись была для него только средствомъ. Картины превращались у него въ проповѣди.

Ничего подобнаго нѣтъ у нашего художника. Онъ относился къ предшествовавшей ему школѣ съ полнымъ уваженіемъ, а предъ Брюлловымъ даже благоговѣлъ; но онъ считалъ ихъ дѣятельность не по своему плечу и скромно и трезво смотрѣлъ на свое призваніе. Писалъ онъ свои картинки безъ цѣли поученія, совсѣмъ просто передавая въ нихъ, что̀ видѣлъ самъ, и что̀ произвело на него впечатлѣніе, въ большинствѣ случаевъ, съ полнымъ юморомъ, вмѣстѣ со зрителемъ самъ отъ души смѣясь надъ своими героями

и читая своимъ знакомымъ стихотворныя поясненія къ нимъ въ духѣ раешника. Онъ нисколько не думалъ говорить своимъ зрителямъ, подобно Гоголю: „чего смѣетесь?—надъ собой смѣетесь!“ Быть можетъ, потому именно Гоголь и былъ такъ антипатиченъ нашему художнику, несмотря на большое соотвѣтствіе между ихъ произведеніями. Въ это время Гоголь даже не ограничивался уже подобнымъ замѣчаніемъ, онъ ушелъ много дальше. Онъ уже надмѣнно восклицалъ: „Русь! Чего же ты хочешь отъ меня? Какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты такъ, и зачѣмъ все, что ни есть въ тебѣ, обратило на меня полныя ожи-



Рис. 153. Ѳедотовъ П. А. Рисунокъ.

данія очи?“ А затѣмъ онъ видитъ въ себѣ пророка, которому предназначено учить свыше ввѣренный ему русскій народъ и указывать ему его пути. Ѳедотовъ былъ вполнѣ чуждъ этого и скромно смотрѣлъ на свое призваніе, не приписывая себѣ даже и того значенія, какое онъ дѣйствительно имѣетъ въ исторіи нашего искусства.

Къ сожалѣнію, дѣятельность его прекратилась слишкомъ рано, когда силы его продолжали только еще развиваться. Постоянная напряженность мысли и нѣкоторыя другія угнетающія условія довели его сперва до сумасшествія а затѣмъ, тридцати-шести лѣтъ, свели его въ могилу.

XXI.

Картины Федотова произвели сильное впечатлѣніе на публику, смотрѣвшую на нихъ безо всякаго предвзятаго мнѣнія, и на выдающіеся таланты, въ родѣ К. П. Брюллова, который не могъ не оцѣнить ихъ достоинствъ и, пользуясь своимъ вліяніемъ на Академію, достигъ того, что такой „низкій“, по понятіямъ академическихъ судей, родъ живописи заслужилъ художнику званіе академика; но онѣ не могли, конечно, нравиться завзятымъ эстетикамъ, признававшимъ достойнымъ имени искусства только то, что̀ напоминало бы собою классическія произведенія. И какъ только явились на выставкѣ первыя произведенія Федотова, такъ въ печатныхъ отзывахъ о нихъ у подобныхъ господъ появляется нѣсколько безпокойная нота, перешедшая впослѣдствіи въ вѣчныя жалобы на упадокъ классицизма, что̀ въ данномъ случаѣ, было бы вѣрнѣе назвать ложно-классицизмомъ.

Раньше этого не было. Въ 1829 г. даже самъ президентъ Академіи, А. Н. Оленинъ, въ своей полуоффиціальной книгѣ „Краткое историческое свѣдѣніе о состояніи Императорской Академіи Художествъ“, называлъ родъ бытовой живописи „пріятнымъ“. „По живописи разныхъ родовъ (peinture de genre), писалъ онъ, академикъ Венеціановъ первый открылъ въ Россіи путь къ сему пріятному роду живописи, изображающему разныя домашнія и народныя явленія“.

Совсѣмъ уже иначе говоритъ, по поводу выставки картинъ Федотова, профессоръ Московскаго университета П. М. Леонтьевъ. То хваля, то порицая художника лично и относясь къ нему, какъ бы съ сочувствіемъ, онъ, тѣмъ не менѣе, высказывается о самомъ направленіи какъ разъ въ томъ духѣ, который потомъ развивался съ каждымъ годомъ все сильнѣе. „Не говоря объ исключеніяхъ, которыя рѣдки, читаемъ мы въ его статьѣ, а объ общемъ характерѣ, что́ можетъ быть произведено великаго въ исторической живописи, когда мысли, которыхъ совокупность составляетъ то, что̀ называется современною образованностью и служитъ атмосферою, въ которой движутся люди вожатые по разнымъ сферамъ человѣческой дѣятельности, когда эти мысли, духовное богатство времени, почти совсѣмъ чужды художнику? Не такъ, восклицаетъ онъ,

было во времена Рафаэля, Микель-Анджело, Винчи, чтобъ не говорить о временахъ Фидія. Тогда первые художники стояли, во всѣхъ отношеніяхъ, во главѣ своего времени. У нихъ все было общее съ представителями тогдашняго общества; всѣ интересы, всѣ увлеченія времени были имъ вѣдомы и служили пищею ихъ дарованіямъ. Мудрено ли, что и дарованія росли удивительнымъ образомъ и не ослабѣвали до самой глубокой старости?“

Казалось бы, этими словами авторъ высказываетъ желаніе, чтобы художники жили интересами и увлеченіями окружающаго ихъ общества и тогда уже неизбѣжно черпали бы отсюда и темы для своихъ картинъ, и, слѣдовательно, долженъ бы радоваться, что художники начинаютъ оставлять чуждый для нихъ и для окружающаго ихъ общества классическій міръ и переходятъ на реальную почву. Но какъ разъ наоборотъ: тотчасъ же вслѣдъ за этимъ онъ переходитъ къ соболѣзнованіямъ. „Теперь, говоритъ онъ, такое отношеніе художника къ современнымъ интересамъ, къ внутренней жизни общества, почти не въ порядкѣ вещей,—явленіе печальное. При такомъ состояніи образованія большей части художниковъ, процвѣтаніе высокихъ родовъ живописи становится невозможнымъ, и почему мы дѣйствительно видимъ, что отчасти высокіе роды склоняются сами къ характеру болѣе низкихъ родовъ, отчасти даровитые художники оставляютъ ихъ и переходятъ къ послѣднимъ. Историческая живопись, несмотря на внѣшнія пособія и поощренія, которыми пользуется, уступаетъ все болѣе и болѣе мѣсто ежедневному быту (au genre). Это явленіе очень понятно. Послѣдняя живопись не обращается за своими предметами въ высокія области: она беретъ ихъ изъ той вседневной жизни, которая окружаетъ всякаго, которую знаетъ всякій, какъ всякій знаетъ хлѣбъ, дрова, платье. Она доступнѣе исторической; она ко всякому просится въ комнату; она всякому понятна. Съ тѣхъ поръ, какъ люди раздѣлились на образованныхъ и необразованныхъ, она имѣетъ болѣе обширную публику, нежели живопись историческая. Къ тому же, добавляетъ онъ, она можетъ процвѣтать во всякое время, какъ бы оно скудно ни было поводами къ положительному одушевленію. Этотъ родъ живописи болѣе требуетъ мѣткой наблюдательности, нежели увлеченія, болѣе вѣрности природѣ, нежели высокаго изящества, болѣе даровитости и остроумія, нежели геніальнаго богатства мыслями и истинно художественнаго, спокойно восторженнаго міросозерцанія. Процвѣтаютъ роды: портретный, житейскій. Къ нимъ относится боль-

шая часть удовлетворительныхъ художественныхъ произведеній подобнаго времени; занятія ими бываютъ пріятны художникамъ, потому что при нихъ легче удача; публика принимаетъ въ нихъ участіе по охотѣ, тогда какъ на историческія картины смотрятъ какъ бы по обязанности. Этимъ, заканчиваетъ онъ свое разсужденіе, объясняется успѣхъ живописи житейской и, въ особенности, г. Ѳедотова, тѣмъ болѣе, что его родъ народный".

Подобные взгляды, какъ мы сказали, раздѣлялись въ то время всѣми эстетиками, ихъ же придерживалась и Академія, конечно не по тѣмъ причинамъ, которыя побудили высказать ихъ приведеннаго нами профессора-классика, мечтавшаго о томъ, чтобы всѣ его окружающіе такъ же горячо любили классическій міръ, какъ и онъ, а просто потому, что большинство художниковъ, составлявшихъ ее, пройдя добросовѣстно школу и усвоивъ себѣ только то, что̀ могла она дать, вовсе не имѣли таланта, чтобы прокладывать новый путь, а система подражанія классическимъ произведеніямъ давала имъ возможность, пользуясь плодами своего художественнаго воспитанія, считать себя не послѣдними въ этомъ сравнительно не мудреномъ дѣлѣ. Понятно, въ глазахъ такихъ людей, законы школы казались какими-то непоколебимыми, вѣчными законами, и всякое новаторство, идущее какъ бы въ разрѣзъ съ этими послѣдними, казалось имъ возмутительнымъ святотатствомъ. Опираясь на традиціи, и даже сами не замѣчая, что всего болѣе они отстаиваютъ тутъ свои личные интересы, они торжественно громили эти новшества во имя высокаго, изящнаго и прочихъ громкихъ словъ. Но такъ какъ и въ Академіи не всѣ ея члены представляли собою такую крайность, а нѣкоторые, соглашаясь во взглядахъ со своими товарищами, въ то же время, не лишены были настоящаго художественнаго чувства и не могли не поддаваться вліянію дѣйствительно талантливыхъ произведеній, начавшихъ появляться на выставкахъ, то отсюда и явилась та неустойчивость въ распоряженіяхъ и противорѣчіе въ дѣйствіяхъ, которыя мы замѣчаемъ въ пятидесятыхъ и въ началѣ шестидесятыхъ годовъ въ Академіи.

XXII.

Вмѣсто А. Н. Оленина, въ 1843 г. президентомъ Академіи былъ назначенъ герцогъ Максимиліанъ Лейхтенбергскій, остававшійся въ этой должности до 1852 г. Въ это десятилѣтіе

никакихъ важныхъ перемѣнъ въ Академіи не было. Пріемницей герцога была супруга его, великая княгиня Марія Николаевна, президентство которой было обильно всякими реформами.

„Уставъ 1840 г., говоритъ историкъ нашей Академіи, Гассельблатъ, во многомъ устарѣлъ; на Академіи лежалъ бюрократическій отпечатокъ; для нея не существовало, такъ сказать, неоффиціальнаго художественнаго міра съ его требованіями и стремленіями; во главѣ ея управленія стояли Шебуевъ, Басинъ и другіе люди, принадлежавшіе къ тому времени, съ иными взглядами и идеалами. Воспитаніе и общее образованіе были слабыми сторонами академической жизни. Преподаваніе велось удовлетворительно только въ техническомъ отношеніи, въ остальномъ же ограничивалось лишь строительнымъ искусствомъ, для архитекторовъ, и теоріей изящныхъ искусствъ, для всѣхъ воспитанниковъ. Обученіе же общеобразовательнымъ предметамъ совсѣмъ отсутствовало. Академія вела замкнутую, обособленную жизнь и приходила въ соприкосновеніе съ обществомъ только разъ въ годъ—на большой осенней выставкѣ. Всѣ ея коллекціи, музеи, галлереи были закрыты для публики и неизвѣстны, да и не только публика, но и воспитанники и профессора мало были съ ними знакомы. Все было въ безпорядкѣ, свалено въ кучу, безо всякой системы, частію давно забыто и носило архивный характеръ“.

Все здѣсь открывало большое поприще для дѣятельности.

Въ 1859 г. данъ былъ новый уставъ Академіи, по которому художественное образованіе должно было идти объ руку съ научнымъ. Коллекціи стали приводиться въ порядокъ и пополняться, причемъ особенно нужно отмѣтить образованіе отдѣла древне-русскаго и византійскаго искусства. Этотъ послѣдній обязанъ своимъ возникновеніемъ князю Г. Г. Гагарину, который былъ назначенъ вице-президентомъ Академіи и былъ такимъ страстнымъ поклонникомъ византійскаго искусства, что мечталъ о возрожденіи его у насъ въ Россіи и настолько увлекъ этимъ великую княгиню, что былъ даже устроенъ, подъ его руководствомъ, классъ церковной живописи, просуществовавшій, впрочемъ, очень недолго.

Чтобы болѣе привязать къ Академіи художниковъ, окончившихъ уже курсъ, для всѣхъ выдающихся воспитанниковъ и особенно пенсіонеровъ, вернувшихся изъ-за границы, въ зданіи Академіи были устроены прекрасныя мастерскія; а чтобы уничтожить чрезмѣрную замкнутость Академіи, былъ устроенъ при ней клубъ

художниковъ и любителей искусства, подъ названіемъ „художественныхъ пятницъ“, тоже просуществовавшій недолго.

Такова была формальная сторона дѣла. Что же касается до дѣйствительныхъ распоряженій Совѣта Академіи, то здѣсь-то мы и видимъ постоянныя колебанія и противорѣчія.

„Я засталъ Академію, вспоминаетъ И. Н. Крамской, еще въ то время, когда недоразумѣніе Совѣта относительно нарождающейся силы національнаго искусства было въ спящемъ состояніи, и когда еще существовала большая золотая медаль за картинки жанра. Мало того, это счастливое недоразумѣніе было настолько велико, что всѣ медали, даже серебряныя, можно было получить за такія картинки помимо классовъ. Появится, напримѣръ, талантливый мальчикъ, дойдетъ до натурнаго класса, попробуетъ, нарисуетъ, да на лѣто куда-нибудь и исчезнетъ, а къ осени привезетъ что-нибудь въ родѣ „Поздравленія молодыхъ“, „Пріѣзда станового“ или „Продавца апельсиновъ“ (Якобія). Всѣ видятъ ясно, что есть юморъ, талантъ, ну и дадутъ маленькую серебряную медаль, такъ — для поощренія; а молодой человѣкъ на будущій годъ привезетъ уже что-нибудь получше: „Продавецъ халатовъ“ (Якобія), или „Первое число“; профессора опять смѣются и, по недоразумѣнію, даютъ большую серебряную медаль, да рядомъ, для очистки совѣсти, чтобы не обидѣть очень историковъ, и постановятъ: не допускать на золотыя медали не имѣющихъ серебряныхъ за классныя работы; а на выставкѣ встрѣчаются уже съ такого рода картинками, какъ „Первый чинъ“ Перова, „Свѣтлый праздникъ нищаго“ Якобія, „Отдыхъ на сѣнокосѣ“ Морозова, „Возвращеніе пьянаго отца“ Корзухина, „Сватовство чиновника“ Петрова. Постановленіе забыто, и золотая медаль второго достоинства награждаетъ лапти да сермяги. Чѣмъ дальше въ лѣсъ, тѣмъ больше дровъ! На слѣдующій годъ уже являются „Послѣдняя весна“ Клодта, „Привалъ арестантовъ“ Якобія, „Проповѣдь сельскаго священника“ Перова. Какъ не увлечься хотя бы и профессорамъ? И большая золотая медаль летитъ, по недоразумѣнію, молодымъ художникамъ! Глядя на то, что дѣлается, завзятые рисовальщики натурнаго класса, или такъ называемые „историки“, у которыхъ еще осталась живая искра таланта, заявляютъ о своемъ желаніи перейти на жанръ, предъявляютъ свои эскизы къ утвержденію (Константинъ Маковскій, Песковъ, Шустовъ), имъ дозволяютъ — проскакиваютъ и эти“.

Дошло дѣло до того, что передъ годичнымъ экзаменомъ 1863 года, Совѣтъ Академіи сдѣлалъ постановленіе, въ которомъ, между прочимъ, говорилось, что „отнынѣ различіе между родами живописи, — жанра и исторической, уничтожается; что на малую золотую медаль будетъ, какъ и прежде, задаваемъ всѣмъ одинъ сюжетъ, а на большую, въ виду имѣющаго наступить столѣтія Академіи и въ видѣ опыта, будутъ даны не сюжеты, какъ прежде, а темы,—напримѣръ: гнѣвъ, радость, любовь къ отчизнѣ и т. п., съ тѣмъ, чтобы каждый ученикъ, сообразно своимъ наклонностямъ, реализировалъ бы тему, какъ онъ хочетъ и откуда хочетъ: изъ жизни ли современной, или давно прошедшей, изъ исторіи ли библейской, или евангельской — все равно; что конкурировать на большую золотую медаль можно будетъ только одинъ разъ и, наконецъ, на всѣхъ конкурентовъ полагается одна золотая медаль перваго достоинства.“

Уступки, сдѣланныя Академіей, какъ мы видимъ, были значительны. Но, какъ всегда бываетъ въ подобныхъ случаяхъ, онѣ только разжигали и безъ того уже накипавшія страсти и дали послѣдній толчекъ давно подготовившемуся движенію. Молодежь сплотилась, долго разсуждали по поводу этого постановленія въ своихъ шумныхъ собраніяхъ и кончили тѣмъ, что подали въ Совѣтъ слѣдующее прошеніе:

„Мы всѣ, говорили они, постоянно слыша отъ нашихъ профессоровъ о сущности экзаменовъ на золотыя медали такого рода мнѣніе, что малая золотая медаль опредѣляетъ способности къ технической сторонѣ художества, то есть, знаніе рисованія, толкъ въ живописи и нѣкоторое умѣнье связывать отдѣльныя части (этюды) въ цѣлое (картину), а большая золотая медаль опредѣляетъ способности къ моральной (если можно такъ выразиться) сторонѣ художества, то есть, способности творчества, достоинства сочиненія и индивидуальнаго значенія художественныхъ силъ конкурирующаго, мы, въ настоящемъ нашемъ положеніи, невольно принужденные, во-первыхъ, заглянуть поглубже въ самихъ себя отдѣльно и потомъ сравнить насъ всѣхъ вмѣстѣ, увидали всю громадную между нами разницу нашихъ художественныхъ наклонностей. Для примѣра мы приведемъ хотя двѣ разности наклонностей: напримѣръ, одни изъ насъ люди спокойные, сочувствующіе всему тихому, грустному, другіе изъ насъ люди живые, страстные, художественное творчество которыхъ можетъ достойно проявляться

только въ выраженіи сильныхъ, крутыхъ движеній души человѣческой. При темѣ „грусть по родинѣ“, способности первыхъ людей, тихаго характера, еще могутъ высказаться во всей силѣ, за то вторые положительно пропадаютъ. При темѣ „гнѣвъ“, наоборотъ, первые пропадаютъ, не будучи въ силахъ представить то, къ чему они неспособны, вторые (натуры живыя и страстныя) выигрываютъ, попавъ на тему въ ихъ родѣ. Скажемъ болѣе: люди, одаренные сильною фантазіей, пропадаютъ при темѣ реальной; реалисты—при темѣ фантастической; люди веселые, съ способностями саркастическими и комическими, гибнутъ при темѣ грустной; люди съ меланхолическими способностями оказываются бездарными при темѣ веселой. Поэтому одна, какая бы то ни была тема, заданная всѣмъ безраздѣльно, выводя людей, способности которыхъ соотвѣтствуютъ этой темѣ, губитъ другихъ, которые могли бы высказаться при свободномъ выборѣ сюжетовъ. Итакъ, экзаменъ теряетъ свой оцѣночный характеръ и принимаетъ характеръ лотерейный. Счастье тому, чьи художественныя наклонности соотвѣтствуютъ заданной темѣ, и несчастье остальнымъ! Дойдя до такого убѣжденія, заключали они, мы рѣшились обратиться съ покорнѣйшей просьбой въ Совѣтъ Академіи дозволить намъ свободный выборъ сюжетовъ, каждому по своимъ наклонностямъ, давъ двухнедѣльный срокъ.“

Подъ этимъ прошеніемъ подписались всѣ бывшіе въ это время конкуренты на большую золотую медаль, а именно: И. Н. Крамской, Б. Б. Венигъ, Н. Д. Дмитріевъ-Оренбургскій, А. Д. Литовченко, А. И. Корзухинъ, Н. С. Шустовъ, А. И. Морозовъ, К. Е. Маковскій, Ф. С. Журавлевъ, К. В. Лемохъ, А. Григорьевъ, М. И. Песковъ и Н. В. Петровъ, и подали его.

Но прошеніе произвело дѣйствіе какъ разъ обратное. Совѣтъ Академіи увидалъ, что сдѣлалъ ошибку, рѣшивъ задать темы, но, не разобравъ хорошенько, въ чемъ заключалось эта ошибка, постановилъ задать, по прежнему, всѣмъ одинъ сюжетъ и притомъ миѳологическій. Впрочемъ, просителямъ это объявлено не было. Имъ вовсе ничего не отвѣтили. Прождавши довольно долго, они отрядили отъ себя депутацію, которая обошла всѣхъ членовъ Совѣта, но безо всякаго успѣха. Вскорѣ они получили повѣстки, приглашавшія ихъ явиться 9 ноября на конкурсъ въ конференцъ-залу Академіи.

Не ожидая отъ этого конкурса ничего добраго, академисты

заранѣе приготовили уже, каждый отъ себя, прошеніе объ увольненіи изъ Академіи.

Наконецъ наступило и роковое 9 ноября.

„Мы собираемся всѣ въ мастерской, разсказываетъ И. Н. Крамской, бывшій однимъ изъ главнѣйшихъ дѣятелей въ этомъ событіи, и ждемъ роковыхъ десяти часовъ. Наконецъ, спускаемся въ Правленіе и остаемся въ преддверіи конференцъ-залы, откуда поминутно выходитъ инспекторъ и требуетъ у чиновниковъ разныхъ какихъ-то справокъ. Наконецъ, дошла очередь и до насъ. Подходитъ инспекторъ и спрашиваетъ: „кто изъ васъ жанристы и кто историки?“ Несмотря на всю простоту этого вопроса, онъ былъ неожиданностью для насъ, привыкшихъ въ короткое время не дѣлать различія между собой. Имѣя необходимость разъяснить въ Совѣтѣ, какъ вообще отнеслись къ нашимъ прошеніямъ, мы поторопились сказать: всѣ историки! Да и что̀ можно было сказать въ послѣднюю секунду, предъ дверями конференцъ-залы, которыя въ это время уже раскрылись чьими-то невидимыми руками, и въ нихъ, тамъ, въ перспективѣ, въ глубинѣ—мундиры, звѣзды, ленты; въ центрѣ, полный генеральскій мундиръ съ эполетами и аксельбантами, большой овальный столъ, крытый зеленымъ сукномъ съ кистями?! Тихо мы вошли, скромно поклонились и стали вправо, въ углу. Такъ же неслышно захлопнулась за нами дверь, и мы остались глазъ на глазъ. Секунду я ждалъ, что теперь уже весь Совѣтъ, вмѣсто инспектора, поставитъ намъ вопросъ: кто изъ васъ жанристы и кто историки? Но случилось безмолвное и завѣдомо несправедливое признаніе всѣхъ насъ историками. Вопроса поставить намъ въ эту минуту избѣгали. Вице-президентъ поднялся съ своего мѣста, съ бумагой въ рукѣ, и прочелъ не довольно громко и мало внятно: „Совѣтъ Императорской Академіи Художествъ, къ предстоящему въ будущемъ году столѣтію Академіи, для конкурса на большую золотую медаль, по исторической живописи, избралъ сюжетъ изъ скандинавскихъ сагъ: „Пиръ въ Валгаллѣ“. На тронѣ богъ Одинъ, окруженный богами и героями; на плечахъ у него два ворона; въ небесахъ, сквозь арки дворца Валгаллы, въ облакахъ, видна луна, за которою гонятся волки“ и проч., и проч., и проч. Чтеніе кончилось; послѣдовало обычное прибавленіе: „какъ велика и богата задаваемая вамъ тема, насколько она позволяетъ человѣку съ талантомъ выказать себя въ ней и, наконецъ, какіе и гдѣ взять матеріалы, объяснитъ вамъ

нашъ уважаемый ректоръ, Θедоръ Антоновичъ Бруни". Тихо, съ правой стороны отъ вице-президента, подымается фигура ректора, съ многозначительнымъ, задумчивымъ лицомъ, украшенная, какъ всѣ, лентами и звѣздами, и направляется неслышными шагами въ нашу сторону. Вотъ уже осталось не болѣе сажени... сердце бьется... еще моментъ, и отъ комнатной массы учениковъ отдѣляется фигура уполномоченнаго [1]), по направленію стола и наперерѣзъ пути ректора. Бруни остановился. Вице-президентъ поднялся снова, сѣдыя головы профессоровъ повернулись въ нашу сторону, косматая голова скульптора Пименова рѣшительнѣе всѣхъ выражала ожиданіе, конференцъ-секретарь Львовъ стоялъ у кресла вице-президента и смотрѣлъ спокойно и холодно. Уполномоченный заговорилъ:

— Просимъ позволенія сказать передъ Совѣтомъ нѣсколько словъ... Мы подавали два раза прошеніе, но Совѣтъ не нашелъ возможнымъ исполнить нашу просьбу; то мы, не считая себя въ правѣ больше настаивать и не смѣя думать объ измѣненіи академическихъ постановленій, просимъ покорнѣйше Совѣтъ освободить насъ отъ участія въ конкурсѣ и выдать намъ дипломы на званіе художниковъ.

— Всѣ?—раздался откуда-то изъ-за стола вопросъ.

— Всѣ, отвѣчаетъ уполномоченный, кланяясь; и затѣмъ комнатная масса шевельнулась и стала выходить изъ конференцъ-залы.

— Прекрасно! Прекрасно!—провожали насъ восклицанія Пименова.

Одинъ по одному, изъ конференцъ-залы Академіи, выходили ученики, и каждый вынималъ изъ бокового кармана своего сюртука вчетверо сложенную просьбу и клалъ передъ дѣлопроизводителемъ, сидѣвшимъ за особымъ столомъ".

Такъ окончилось это знаменитое 9 ноября 1863 года, игравшее такую важную роль въ исторіи нашего искусства, а съ нимъ вмѣстѣ надолго пресѣклось и вліяніе Академіи на дальнѣйшій ходъ нашего искусства, которое стало развиваться совсѣмъ въ сторонѣ отъ нея, создавъ свой особенный художественный центръ, сперва въ видѣ „художественной Артели", а затѣмъ „Товарищества Передвижныхъ Выставокъ"; а какъ художественно-воспитательное заведеніе, Академія уступила свое

---

[1]) Это былъ самъ И. Н. Крамской.

мѣсто Московскому „Училищу Живописи, Ваянія и Зодчества", откуда начинаютъ появляться все новыя и новыя силы, движущія родное искусство впередъ, тогда какъ Академія продолжаетъ выпускать, за рѣдкими исключеніями, художниковъ, часто не безъ таланта, но работающихъ въ прежнемъ, уже устарѣвшемъ духѣ эклектизма.

XXIII.

Еще въ 1830 году, отецъ прославившихся впослѣдствіи художниковъ, Егоръ Ивановичъ Маковскій (рис. 154) (род. въ 1800 г., ум. въ 1886 г.), занимавшійся живописью самоучкою, задумалъ устроить натурный классъ.

Вотъ какъ разсказываетъ объ этомъ его біографъ.

„Бывшій въ то время въ Москвѣ, портретистъ Ѳедоръ Ѳедоровичъ Кинель, ученикъ Рафаэля Менгса, увидя работу Е. И. Маковскаго, спросилъ его, рисовалъ ли онъ съ натуры, и получивъ отрицательный отвѣтъ, сказалъ:

— „Такъ вы поставьте натуру, это дѣло будетъ лучше, натура — это главное, она раскроетъ для художника всю дѣятельность творчества".

„Слова эти, замѣчаетъ приводимый нами авторъ, произнесенныя такимъ художникомъ, какъ Кинель, не давали покоя Егору Ивановичу; во что̀ бы то ни стало, онъ хотѣлъ рисовать съ натуры, но гдѣ и какъ достать натурщика?

Былъ у Егора Ивановича знакомый, Александръ Сергѣевичъ Ястребиловъ (ум. въ 1858 г.), классный художникъ (учился въ Академіи), человѣкъ женатый. Онъ писалъ образа, портреты, но только карандашемъ, такъ какъ колоритомъ писать не рѣшался, давалъ уроки рисованія и живописи и работалъ больше на знать. У Ястребилова была литографія на Ильинкѣ. Егоръ Ивановичъ сообщилъ ему, что̀ слышалъ отъ Кинеля насчетъ работы съ натуры.

— „Какъ бы намъ устроить, говорилъ Егоръ Ивановичъ, чтобы можно было рисовать съ натуры: я человѣкъ женатый, ты тоже, квартиры у насъ небольшія, пойдемъ-ка къ Николаю Аполлоновичу Майкову [1]), у него квартира большая".

[1]) Академикъ живописи, Николай Аполлоновичъ Майковъ, отецъ нашего знаменитаго поэта, род. въ 1794 г., ум. въ 1873 г.

Н. А. Майковъ, учившійся прежде у Ястребилова рисованію, а живописи у знаменитаго тогда портретиста, академика Тропинина, открылъ въ то время литографическое заведеніе на Тверской. Узнавши, въ чемъ дѣло, онъ сказалъ: „я готовъ съ вами рисовать“. Но, къ несчастію, Майковъ не могъ исполнить своего желанія: онъ вскорѣ понесъ большіе убытки (тысячъ на двадцать) отъ своей литографіи, и ему было не до того.



Рис. 154. Е. И. Маковскій.

Рядомъ съ Ястребиловской квартирой были нумера; въ это время освободился одинъ нумеръ противъ церкви Николы Большой крестъ. Ястребиловъ пригласилъ Егора Ивановича нанять этотъ нумеръ.

— „Да, вѣдь, за нумеръ надо платить, откуда мы деньги возьмемъ?“ — говорилъ Егоръ Ивановичъ.

— „А мы пригласимъ знакомыхъ: Ивана Трофимовича Дурнова [1]), Василія Степановича Добровольскаго [2]), найдется и еще кто-нибудь, у меня есть знакомый богатый человѣкъ Скарятинъ, самъ художникъ, и жена его (урожденная Озерова) училась у меня рисованію, поѣдемъ къ нему,— можетъ быть, онъ будетъ рисовать вмѣстѣ съ нами“.

Сказано — сдѣлано; Егоръ Ивановичъ и Ястребиловъ поѣхали къ Скарятину.

Θедоръ Яковлевичъ Скарятинъ, адъютантъ военнаго

---

[1]) Академикъ живописи и пріятель К. П. Брюллова.

[2]) Василій Степановичъ Добровольскій (род. въ 1789 г., ум. въ 1856 г.), по волѣ Павла I, былъ опредѣленъ въ Академію, гдѣ занимался подъ руководствомъ Г. И. Угрюмова. По окончаніи курса, онъ поступилъ въ Оружейную Полату. Въ 1837 г. былъ произведенъ въ академики.

генералъ-губернатора, князя Дмитрія Владиміровича Голицына, принялъ Ястребилова и Егора Ивановича очень ласково и чрезвычайно обрадовался, узнавши, въ чемъ дѣло. Онъ былъ въ душѣ художникъ и посѣщалъ въ Петербургѣ натурный классъ; здѣсь, въ Москвѣ, не было ничего подобнаго.

— „Я готовъ самъ съ вами работать, буду платить наравнѣ съ прочими членами помѣсячно, что̀ слѣдуетъ, и на первый разъ прошу васъ принять отъ меня сто рублей“.

На эти деньги нанята была квартира (за тридцать рублей въ мѣсяцъ), заказаны лампа, столы и нанятъ натурщикъ Ѳедоръ. баньщикъ отъ Каменнаго моста, котораго стоило не малаго труда уговорить стоять натурой. Всѣхъ желающихъ работать собралось двѣнадцать человѣкъ: Егоръ Ивановичъ, Александръ Сергѣевичъ Ястребиловъ, Василій Степановичъ Добровольскій и его братъ, Алексѣй Степановичъ (пріѣхавшій вскорѣ изъ Симбирска, гдѣ онъ былъ учителемъ рисованія), Ѳ. Я. Скарятинъ, который привезъ двухъ братьевъ Жерень, Иванъ Трофимовичъ Дурновъ, приведшій скульптора Ивана Петровича Витали, а этотъ привелъ своего ученика Біанки, и художникъ Ѳедоръ Ѳедоровичъ Кинель, пригласившій какого-то художника, члена Берлинской академіи“.

Такъ скромно было положено начало дѣлу, которому суждено было впослѣдствіи получить такое развитіе.

„Обыкновенно, говоритъ далѣе тотъ же авторъ, собирались въ пять часовъ вечера и принимались за работу. Учителей не было, или, вѣрнѣе сказать, всѣ были учителями, учились другъ у друга, одинъ дѣлалъ другому замѣчанія и давалъ совѣты, лучше всѣхъ рисовалъ Скарятинъ. Съ восторгомъ вспоминаетъ Егоръ Ивановичъ объ этихъ художественныхъ вечерахъ; народъ былъ молодой, живой, весело работали и весело отдыхали; разсказы, анекдоты изъ петербургской академической жизни, остроты и шутки такъ и сыпались. Вообще собранія эти представляли родъ клуба. Для порядка завели приходо-расходну̀ю книгу. Ястребилова выбрали казначеемъ. Каждыя двѣ недѣли выставлялись работы: рисунки и лѣпки“.

„Въ концѣ 1833 года квартиру перемѣнили, отыскали большое помѣщеніе на Лубянкѣ, въ домѣ Шипова; въ общество стали прибывать новые члены. Дмитрій Михайловичъ Львовъ, управляющій Кремлевскимъ архитектурнымъ учи-

лищемъ, обратился въ Общество съ предложеніемъ принять нѣсколько учениковъ изъ архитектурнаго училища, такъ какъ тамъ не было натурнаго класса. Общество согласилось. Львовъ записалъ Лопаревскаго, Герасимова, Чичагова и внесъ за нихъ пятьсотъ рублей.

Въ это время правительство смотрѣло строго на всякія собранія, и только благодаря ходатайству такого лица, какимъ былъ князь Д. В. Голицынъ, могли они существовать.



Рис. 155. Свѣтлѣйшій князь Д. В. Голицынъ.

Князь Дмитрій Владиміровичъ Голицынъ (рис. 155), знатокъ и цѣнитель искусства, интересуясь судьбою этихъ художественныхъ собраній, обратился однажды къ Скарятину съ такими словами:

— „Скажи своимъ товарищамъ, чтобы они сдѣлали выставку, я пріѣду посмотрѣть на ихъ работы“.

Выставка была сдѣлана... Князь внимательно разсматривалъ всѣ работы и, обратясь къ собранію, сказалъ:

— „Господа, вы до сихъ поръ платили деньги, имѣли расходы, теперь вы платить не будете, я вамъ рекомендую членовъ, которые охотно согласятся для поощренія добраго дѣла приносить посильныя жертвы“.

И дѣйствительно, 1-го іюля 1833 года, съ разрѣшенія министра Императорскаго Двора, князя П. М. Волконскаго, осно-

валось новое общество, члены котораго обязались уплачивать по 250 рублей въ годъ, причемъ натурный классъ былъ переименованъ въ художественный.

Изъ среды членовъ новаго Общества были избраны три директора: Ѳ. Я. Скарятинъ, Михаилъ Ѳедоровичъ Орловъ и московскій уѣздный предводитель Александръ Дмитріевичъ Чертковъ; помощникомъ ихъ назначенъ А. С. Добровольскій. Преподавателями назначены братья Добровольскіе и И. Т. Дурновъ. Почетнымъ предсѣдателемъ избранъ былъ князь Д. В. Голицынъ. Въ первый же годъ число учениковъ достигло шестидесяти пяти.

Въ 1834 году, въ первый разъ были посланы на академическую выставку рисунки съ натуры, съ гипсовыхъ головъ и фигуръ и другія произведенія Московскаго Художественнаго класса, и Академія, видя несомнѣнные успѣхи и зная скудость средствъ Класса, подарила ему нѣсколько художественныхъ образцовъ и присудила малую серебряную медаль ученику, Е. И. Маковскому, за рисунокъ съ натуры. Петербургское Общество Поощренія Художествъ тоже присоединилось къ этому дару. Послѣ того, посылка ученическихъ работъ и вознагражденіе ихъ медалями со стороны Академіи стали обычными.

Видя успѣшную дѣятельность Класса, тотъ же князь Д. В. Голицынъ, 23 апрѣля 1843 года, вошелъ съ представленіемъ къ министру Императорскаго Двора, князю П. М. Волконскому объ учрежденіи въ Москвѣ Художественнаго Общества, со включеніемъ въ составъ его уже существующаго Художественнаго Класса, а также объ исходатайствованіи у Государя Императора, какъ утвержденія устава новаго Общества, такъ равно, и ежегоднаго денежнаго пособія для Класса, въ размѣрѣ пяти тысячъ рублей.

По проэкту этого устава, Московское Художественное Общество ставило своей задачей образованіе художниковъ, живописцевъ и скульпторовъ, и полагало принимать въ свою школу, состоящую въ вѣдѣніи министерства Двора, учениковъ всякаго состоянія, какъ свободнаго, такъ и крѣпостного, лучшихъ учениковъ награждать отъ себя, или представлять ихъ работы, для награжденія медалями, въ Академію Художествъ.

Академія, какъ мы уже знаемъ, была противъ обученія крѣпостныхъ людей у себя, и потому возстала противъ подобнаго до-

пущенія крѣпостныхъ людей и въ московскомъ училищѣ и сдѣлала такое ограниченіе: „чтобы помѣщики и податныя общества давали предварительно обязательство: въ случаѣ, ежели имъ принадлежащій ученикъ Училища Художественнаго Общества удостоится отъ Академіи назначенія къ награжденію серебряною медалью, или къ возведенію въ званіе художника, то таковой получитъ увольненіе изъ состоянія, къ которому принадлежалъ дотолѣ“.

Относительно награжденія учениковъ званіями и серебряными медалями, Академія предполагала обязать ищущаго золотой медали произвести конкурсную программу въ самой Академіи и, въ случаѣ полученія большой золотой медали, послать его за границу, на счетъ Общества.

Князь П. М. Волконскій, со своей стороны, находилъ вполнѣ возможнымъ допустить къ обученію художествамъ въ школѣ Московскаго Общества и людей крѣпостного состоянія, считая, что среди нихъ могутъ быть выдающіеся таланты. Что̀ же касается награжденія учениковъ Училища золотыми медалями, то онъ предполагалъ предоставить конкурсъ собственному желанію учениковъ.

Узнавъ, что въ Академію Художествъ поступилъ проэктъ устава Московскаго Художественнаго Общества, и А. С. Добровольскій представилъ въ Академію отдѣльное мнѣніе. Онъ предлагалъ учредить въ Москвѣ, по примѣру петербургскаго, Общество Поощренія Художниковъ; преобразовать Московское Дворцовое Архитектурное Училище въ школу живописи, ваянія и зодчества и, сдѣлавъ эту школу подготовительнымъ отдѣленіемъ Академіи, оставить ее въ вѣдѣніи Общества Поощренія Художниковъ.

Наконецъ, 1-го октября 1843 года, проэктъ устава Московскаго Художественнаго Общества получилъ Высочайшее утвержденіе, и князь Волконскій, препровождая его къ заступающему мѣсто предсѣдателя, И. Г. Сенявину, объявилъ, что „Его Императорское Величество, желая доставить Московскому Художественному Обществу наиболѣе способовъ къ успѣшнымъ дѣйствіямъ, Всемилостивѣйше изволилъ назначить, съ 1-го января 1844 года, шесть тысячъ рублей серебромъ, и что Его Величество изволитъ надѣяться, что члены Общества употребятъ всѣ старанія къ приведенію онаго въ цвѣтущее состояніе“.

Такимъ образомъ, Общество образовалось въ новомъ видѣ,

въ числѣ семидесяти членовъ, и изъ среды своей избрало предсѣдателя и девять членовъ Совѣта, для завѣдыванія и управленія дѣлами Общества. Лица, поступившія въ Общество до изданія устава были признаны дѣйствительными членами, безъ баллотировки. Совѣтъ тотчасъ же раздѣлилъ между своими членами возложенныя на него занятія и принялъ мѣры, необходимыя для преобразованія Художественнаго Класса въ Училище Живописи и Ваянія, а 1-го января 1844 года состоялось торжественное открытіе Московскаго Художественнаго Общества. Съ этого дня началась новая эра Общества.

Въ Училище стали принимать учениковъ свободнаго, податного и крѣпостного состояній, но изъ двухъ послѣднихъ не иначе, какъ по формальному обязательству помѣщика или общества, которому ученикъ принадлежитъ, что, въ случаѣ полученія имъ серебряной медали или званія художника, онъ получитъ увольненіе изъ состоянія, къ которому принадлежалъ. Присужденіе наградъ предоставлено было Академіи Художествъ; въ учебный курсъ были введены пейзажная живопись, перспектива, анатомія и ордера архитектуры.

Совѣтъ Общества, вступивъ въ управленіе Училищемъ, немедленно озаботился расширеніемъ помѣщенія, и Общество, съ соизволенія Государя, пріобрѣло въ собственность домъ Юшкова, на Мясницкой улицѣ, занявъ для этого деньги въ Сохранной Казнѣ.

„Чтобы возбудить художественную дѣятельность между учениками, говоритъ историкъ этого Училища, А. А. Благовѣщенскій, дать ей доброе направленіе, Совѣтъ отдѣлилъ изъ доходовъ Общества 644 р. сер. для выдачи заимообразныхъ вспоможеній ученикамъ, подъ надзоромъ преподавателей и съ тѣмъ, чтобы художники работы свои отдавали въ полное завѣдываніе Общества, которое предварительно составляло изъ нихъ выставку, а потомъ обращало въ лоттерею. Изъ вырученныхъ денегъ Совѣтъ, возвращая розданную сумму и проценты, остальныя распредѣлялъ между трудившимися, смотря по достоинству ихъ произведеній. Мѣрою этою возбуждена дѣятельность въ Училищѣ, даны средства художникамъ къ независимому существованію, доброе классическое направленіе ихъ трудамъ; поселено взаимное соревнованіе, безъ котораго нѣтъ успѣховъ въ искусствѣ, и обезпечена возможность почти ежегодной выставки. Наконецъ, Совѣтъ

положилъ, чтобы два раза въ мѣсяцъ предлагать ученикамъ темы для эскизовъ, заимствованныя преимущественно изъ Священной Исторіи, русскаго быта, и представившимъ лучшіе заказывать картины для выставки".

Въ 1858 г. программа Училища была значительно расширена: введено было преподаваніе священной исторіи, русскаго языка, географіи, исторіи, миѳологіи, археологіи, теоріи и исторіи искусствъ.

Въ 1863 г. Московское Училище получило, наконецъ, право само награждать своихъ учениковъ серебряными медалями 1-го и 2-го достоинства, а 22 мая 1866 г., когда къ этому Училищу присоединилось, за упраздненіемъ, бывшее Дворцовое Архитектурное Училище, былъ Высочайше утвержденъ новый уставъ, по которому не только подтверждалось это право, но и присвоивалось удостоенному званія некласснаго художника потомственное почетное гражданство, а получившему званіе класснаго художника — право на чинъ четырнадцатаго класса и академическій мундиръ. Все управленіе дѣлами Общества и Училища было ввѣрено Училищному Совѣту; Совѣтъ же Общества долженъ былъ завѣдывать суммами Общества и представлять ежегодно Обществу и министру Двора отчеты о своихъ дѣйствіяхъ, оборотѣ суммъ и объ успѣхахъ Училища. Учебный курсъ былъ еще усиленъ. По отдѣленію вспомогательныхъ наукъ, сдѣлались общими для живописнаго, скульптурнаго и архитектурнаго классовъ науки: законъ Божій, русскій языкъ, географія, ариѳметика и геометрія, всеобщая и русская исторія, проэкція линій, перспектива и теорія тѣней, теорія изящнаго, миѳологія, исторія искусствъ и археологія; спеціальными: для живописцевъ и скульпторовъ — анатомія, для архитекторовъ — теорія строительнаго искусства и уставъ строительный, алгебра, геометрія, тригонометрія, физика, механика и химія. Академія Художествъ, со своей стороны, постановила: учениковъ Московскаго Училища, окончившихъ въ немъ курсъ наукъ, принимать въ Академію для дальнѣйшаго усовершенствованія въ искусствахъ наравнѣ со своими подобными же учениками, а получившихъ серебряныя медали допускать къ конкурсу на золотыя медали.

Въ теченіе своего болѣе чѣмъ полувѣкового существованія, Училище воспитало не мало талантливыхъ художниковъ, изъ которыхъ достаточно назвать: Худякова, Перова, Константина, Владиміра и Николая Маковскихъ, Прянишникова,

Неврева, Рачкова, И. И. Шишкина, М. П. Боткина, А. А. Киселева, Архипова, Чижова, Померанцева, Котова, Преображенскаго, Суслова и мн. др.

XXIV.

Переходя теперь, по обыкновенію, къ обзору движенія каждой отдѣльной отрасли искусства, намъ приходится вернуться къ николаевскому времени, такъ какъ началомъ новаго направленія нашей религіозной живописи мы считаемъ дѣятельность Александра Андреевича Иванова (род. въ 1806 г., ум. въ 1858 г.), который, вмѣстѣ съ К. П. Брюлловымъ, стоитъ на границѣ двухъ направленій нашей живописи: К. П. Брюлловъ заканчиваетъ старое направленіе, а А. А. Ивановъ начинаетъ новое.

Родившись въ художественной семьѣ, А. А. Ивановъ (рис. 156), и по наслѣдству, и по воспитанію, былъ подготовленъ къ художественной дѣятельности. Пройдя, затѣмъ, прекрасную школу академическаго рисунка и съ дѣтства проникнутый благоговѣніемъ къ великимъ мастерамъ эпохи Возрожденія, онъ отправился въ Италію и тамъ, прежде всего, еще болѣе развилъ свою художественную технику, работая, какъ ученикъ, надъ академическими рисунками.

Въ Римѣ, въ это время, въ полной силѣ господствовала школа нѣмецкой живописи, съ Корнеліусомъ и Овербекомъ во главѣ. „Робкій Ивановъ, говоритъ въ своихъ воспоминаніяхъ П. М. Ковалевскій, не смѣлъ ихъ не признать за силу. Между тѣмъ, Ватиканъ и Рафаэль привлекали его строгостью и прелестью линій, чистотою стиля... Съ другой стороны, Тиціанъ — этотъ царь красокъ — дѣйствовалъ на молодое сердце еще соблазнительнѣе. „Что̀ мнѣ было дѣлать, — я рѣшительно не зналъ!“ говаривалъ Ивановъ, разорванный на части и авторитетомъ, и колебаніями въ разныя стороны. Мнительный отъ природы, недовѣрчивый къ своимъ собственнымъ средствамъ, онъ сознавалъ возможность стать на ноги, только опираясь на кого-нибудь изъ силачей искусства.“

И вотъ, дѣйствительно, съ самаго начала у него является колебаніе въ выборѣ сюжета для картины: то онъ хочетъ написать „Аполлона, Кипариса и Гіацинта, занимающихся музыкой“, то „Сусанну“, то „Давида, утѣшающаго Саула гуслями и пѣніемъ“, то „Самсона въ объятіяхъ Далилы“, то „Воспитаніе Юпи-

тера“, то, наконецъ, „Братьевъ Іосифовыхъ, нашедшихъ чашу въ мѣшкѣ Веніаминовомъ“, причемъ избираетъ послѣдній изъ нихъ по совѣту иностранныхъ профессоровъ; но вскорѣ нападаетъ на свою настоящую задачу, которой посвятилъ болѣе двадцати лѣтъ,— на „Явленіе Христа народу“, лишь только, какъ пробу силъ своихъ для большой картины, написавши сперва „Явленіе Христа Магдалинѣ“—картину не безъ достоинствъ, имѣвшую въ то время большой успѣхъ въ Петербургѣ, гораздо большій, чѣмъ его великій трудъ, но для насъ, въ сравненіи съ послѣдующей его дѣятельностью, не имѣющей теперь большого значенія.



Рис. 156. А. А. Ивановъ.

Тутъ сразу мы уже встрѣчаемся съ явленіемъ небывалымъ въ лѣтописяхъ нашего искусства. Художникъ избираетъ своею задачею передать въ картинѣ „сущность всего Евангелія“, и такъ именно и характеризуетъ ее, а въ то же время, самъ ясно сознаетъ, что она слишкомъ смѣла и опасна. Отсюда нетрудно понять всю нерѣшительность художника, его вѣчныя колебанія, недовольство собою и постоянныя перемѣны.

Первый эскизъ этой картины находится въ галлереѣ П. М. Третьякова. Онъ очень мало имѣетъ общаго съ картиной. Здѣсь Христосъ стоитъ посреди народа, который, въ большинствѣ, воздаетъ Ему божеское поклоненіе. Лишь немногіе относятся къ словамъ Іоанна безъ довѣрія. Тутъ, на первомъ планѣ, стоитъ обнаженная женщина, отчасти напоминающая Милосскую Венеру, а сзади—группа въ лодкѣ. На Іоаннѣ мантіи нѣтъ. Фигура Христа вполнѣ традиціоннаго типа. На слѣдующемъ эскизѣ, тоже въ галлереѣ П. М. Третьякова, фигура Христа отодвинута нѣсколько далѣе. Расположеніе остальныхъ фигуръ также измѣнено и прибавлены нѣкоторыя новыя, напримѣръ, къ одеждѣ Христа припадаетъ женщина съ ребенкомъ на рукахъ. Іоаннъ Креститель еще безъ мантіи и безъ учениковъ. Видна также и лодка. Вообще этотъ эскизъ очень близокъ къ первому. Далѣе слѣдуетъ рисунокъ каранда-

шомъ, хранящійся въ Румянцевскомъ музеѣ; здѣсь Христосъ уже удаленъ отъ народа; возлѣ Предтечи, представленнаго съ крестомъ въ рукѣ, являются фигуры Андрея, Наѳанаила и Іоанна Богослова, но и типы, и костюмы первыхъ двухъ не имѣютъ ничего сходнаго съ позднѣйшими композиціями. Правая сторона тоже совсѣмъ иная. Слѣва виденъ старикъ, уцѣпившійся за дерево.

Къ этому эскизу, вѣроятно, относятся замѣтки Иванова въ его записной книжкѣ:

„Сіе представленіе должно располагать зрителя къ благоговѣйному и отрадному испугу. Умиленіе ожидавшихъ я бы хотѣлъ выразить въ разныхъ позахъ. Стоящіе подлѣ Іоанна Крестителя ученики изумлены его словомъ; одинъ изъ нихъ, Іоаннъ, который послѣ былъ любимымъ апостоломъ Іисуса и евангелистомъ, какъ моложе, даровитѣе и невиннѣе, съ живостью подвигается, чтобы выслушать рѣчь Іоанна. Тутъ вдова схватилась встрѣчать Іисуса. Преклонныхъ лѣтъ женщина, въ испуганномъ любопытствѣ, столкнула записывающаго слово Іоанна; далѣе блудница, скорбящая о грѣхахъ своихъ, суетной рукою ищетъ сбросить хламиду, печально ее закрывающую (по обычаю того времени); возмужалый достаточный еврей, слушающій слово Іоанна, ищетъ скважину между суетной толпой, чтобы увидѣть Грядущаго Мессію. Юродивый старикъ, обтирающійся грѣшникъ и юноша уставили, взоры свои слѣдить за движеніемъ и словами Іоанна. Правѣе, кающійся повергся на землю, столь сильно, что общая суета не въ силахъ отвлечь отъ настоящей минуты его покаянія. Впереди обувающійся, достаточный изъ слушающихъ, съ испугомъ обратился къ почтенному старцу, подлѣ его сидящему, коего сладкое вниманіе обращено къ утѣшительному слову Іоанна. На возвышенномъ отдаленіи стоятъ саддукеи и испуганные словомъ Іоанна; далѣе, за каменьями, разбиравшіе слово Іоанна встрепенулись настоящимъ его положеніемъ; еще далѣе, дряхлый пустынникъ, опираясь на руку молодого человѣка и идя къ Іоанну, остановился (передъ) внезапнымъ колебаніемъ всѣхъ слушающихъ; еще далѣе, вдова, закутавшись въ хламиду, распростертая въ прахѣ, не видитъ и не слышитъ общаго волненія, за значительнымъ разстояніемъ, и, наконецъ, Самъ Мессія, сію минуту показавшійся изъ-за ближайшаго куста, грядетъ къ ожидающимъ Его. На лѣвой сторонѣ, внизу картины, выскакивающіе изъ воды спѣшатъ увидѣть имъ предсказаннаго Искупителя“.

Очевидно, мысль уже стала созрѣвать въ головѣ художника, и, оставшись сравнительно доволенъ этимъ эскизомъ, онъ рѣшилъ перенести его на холстъ. При этомъ, онъ совсѣмъ измѣнилъ крайнюю лѣвую группу, помѣстивъ здѣсь, вмѣсто неудачныхъ фигуръ цѣпляющихся за кусты, фигуру дѣда со внуками, выходящихъ изъ воды. Прочія фигуры остались довольно близкими къ предыдущему эскизу. Этотъ первый масляный эскизъ находится у М. П. Боткина. Къ нему относятся замѣчанія, записанныя Ивановымъ въ одномъ изъ его альбомовъ, хранящихся въ Румянцевскомъ музеѣ.

„Корнеліусъ замѣчаетъ, пишетъ онъ, что ландшафтъ много убиваетъ фигуры; съ правой стороны слушающіе Іоанна болѣе похожи на больныхъ, ожидающихъ какого-то чуда, нежели на пришедшихъ слушать слово его; лучше бы ихъ, по большей части сдѣлать стоящими, оставя, однакожъ, среднюю группу, что̀ подлѣ Іоанна. Не столь бы много дѣлать между ними нагихъ, ибо таковые болѣе похожи на школьныя фигуры, нежели на естественныхъ слушателей. Онъ совѣтуетъ мнѣ для этого посмотрѣть композицію Овербека, представляющую Іоанна, проповѣдующаго въ пустынѣ, гдѣ можно видѣть въ слушающихъ фигурахъ весьма удачно выраженныя впечатлѣнія, производимыя словомъ Іоанна на разныя состоянія, возрастъ и полъ.

Овербекъ замѣчаетъ, что поворотъ головы Іоанна Крестителя къ зрителямъ дѣлаетъ изъ него актера, во избѣжаніе чего совѣтуетъ, наклонивъ ее, нѣсколько обратить въ профиль. Говоритъ, что его бы надо обогатить мантіей, въ силу словъ Евангелія: „Нѣсть болій его въ Царствіи Небесномъ“. Средній группъ, несмотря на его расположеніе, надобно перемѣнить, сдѣлать его гораздо болѣе пораженнымъ отъ словъ Іоанновыхъ, тѣмъ болѣе, что дѣло идетъ о покаяніи. Группъ на правой сторонѣ внизу кажется нищими, пришедшими слушать Іоанна, тутъ бы лучше посадить осушающихся фигуръ. Сидящія на второмъ планѣ съ правой стороны должны быть тоже живѣе; нѣкоторыхъ бы сдѣлать привставшими.

Каммучини совѣтуетъ сдѣлать у ногъ Іоанна крестъ и чашку, представить его какъ бы бросившимъ свои аттрибуты въ сію минуту; показать болѣе воды, для ясности сюжета.

Тордвальсенъ совѣтуетъ дать въ руку Іоанна крестъ и при бедрѣ повѣсить раковину. Профессоръ восточныхъ языковъ,

аббатъ Ланчи, просилъ меня не дѣлать ни креста, ни раковины. Онъ полагаетъ, что картина будетъ самое богатое разнообразіе лицъ, входящихъ въ нее".

„Замѣчанія Кипренскаго на мои работы: Іоанну Крестителю дать крестъ въ правую руку и обнажить правую, закрывъ поясъ свиснувшимъ мѣхомъ. Группы мальчиковъ, сидящихъ на землѣ, подлѣ Іоанна, на рисункѣ гораздо лучше, нежели въ писанномъ эскизѣ это мѣсто. Группъ въ водѣ сидящихъ и держащихся за сучья гораздо лучше на рисункѣ. Іисусъ кажется привиденіемъ. Ему бы голову обратить къ небу. Горы снять сверху".

Отсюда мы видимъ, съ какою добросовѣстностью старался Ивановъ собрать отовсюду, что̀ только могъ, чтобы полнѣе и правильнѣе разработать выбранную имъ тему, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, видимъ, какъ мало могъ найти онъ помощи въ совѣтахъ лицъ, его окружающихъ, въ совѣтахъ современныхъ ему прославленныхъ художниковъ. Относясь къ каждому подобному совѣту этихъ авторитетныхъ корифеевъ живописи критически, не много могъ извлечь изъ нихъ нашъ художникъ.

Судя по тѣмъ перемѣнамъ, какія онъ сдѣлалъ въ дальнѣйшемъ развитіи своей картины, мы видимъ, что съ Карнеліусомъ онъ согласился относительно непригодности избраннаго имъ раньше пейзажа и неудовлетворительности группировки правой стороны картины; относительно же количества нагихъ фигуръ, онъ не только не убавилъ ихъ, но даже прибавилъ въ слѣдующихъ эскизахъ.

Съ Овербекомъ онъ согласился, что поворотъ головы Предтечи неудаченъ, но не только не наклонилъ ее, какъ тотъ ему совѣтовалъ, а, напротивъ, значительно приподнялъ кверху. Мантію на Крестителя надѣлъ, согласно его совѣту.

Совѣтовъ Каммучини не принялъ ни одного.

Совѣтамъ же Торвальдсена и Кипренскаго дать крестъ послѣдовалъ, даже вопреки совѣту ученаго Ланчи, хотя, нужно замѣтить, эта мысль была и раньше у него самого, что̀ видно по болѣе раннему, упоминавшемуся нами, эскизу.

Посылая слѣдующій за этимъ эскизъ отцу, художникъ самъ объясняетъ мотивы нѣкоторыхъ произведенныхъ имъ перемѣнъ.

„Я бы хотѣлъ, пишетъ онъ, чтобы безъ разсказовъ были понятны мысли, здѣсь помѣщенныя. Іоанна я представляю съ крестомъ, чтобы каждый вдругъ понималъ, что это Іоаннъ — ясность

есть не послѣдняя добродѣтель въ живописномъ сочиненіи; а его мантія для того, чтобы дать ему видъ важности, какъ главной фигурѣ. Я ее (мантію) дѣлаю, впрочемъ, какъ бы вретищемъ, то-есть, самою грубою, какую нашивали пророки израильскіе, въ знакъ взятія на себя грѣховъ народа Божія. Сзади Іоанна—ученики его, изъ которыхъ нѣкоторые были впослѣдствіи Христовыми. Петра тутъ не было. Въ этихъ минутахъ я представилъ подлѣ Іоанна Крестителя молодого Іоанна, апостола и евангелиста, а далѣе—



Рис. 157. Ивановъ А. А. Голова ап. Андрея.

Андрея (рис. 157), брата Петрова; я постараюсь обоимъ имъ дать типы, изобрѣтенные Леонардо-да-Винчи въ „Вечери Тайной". Послѣдній стоитъ съ чувствомъ—Наѳанаилъ („отъ Виѳавара можетъ ли что̀ добро быти"); его хотя и не было тутъ въ самомъ дѣлѣ, но вольность художника, въ этомъ случаѣ, должна пересилить педантическую точность, тѣмъ болѣе, что я увѣрять никого не хочу, что это именно Наѳанаилъ. Онъ, кажется, тутъ будетъ дѣлать противоположность между живымъ чувствомъ трехъ другихъ учениковъ Іоанна. На этой сторонѣ картины стоитъ въ водѣ дѣдъ со внуками; далѣе, молодой человѣкъ, входящій въ воду, оглядывается къ громкому гласу, вопіющему въ пустынѣ, а еще далѣе, за вѣт-

вями, нѣкто остался въ прежнемъ чувствѣ кающагося—для объясненія прошедшей минуты. Теперь обратимся къ другой половинѣ картины и начнемъ опять идти отъ фигуры Іоанна. На дальнемъ планѣ два мытаря: одинъ, занятый горькимъ раскаяніемъ, ничего не слышитъ; другой оглянулся на голосъ Іоанна. Мытарское ихъ состояніе можно объяснить отдѣлкою головъ, то-есть, поискать выраженія самаго мошенническаго,—это, конечно, слишкомъ мудрено для живописца, когда онъ не имѣетъ прибѣжища къ костюмамъ. Далѣе—путешественникъ и грѣшникъ кающійся, сидящій, по обычаю восточному, съ растрепанными волосами, засыпанными прахомъ, и въ разорванной рубахѣ,—оба они заняты настоящею рѣчью Іоанна. Еще правѣе—сынъ, исполненный живымъ любопытствомъ видѣть Мессію, бросился, однакоже, прежде, съ возможною осторожностью, помочь приподнять престарѣлаго отца своего, для коего царство небесное есть уже единственная отрада. Въ сію минуту старикъ вслушивается въ слова Іоанна съ умиленіемъ, а сынъ ищетъ глазами Мессію. Потомъ, чтобы избавиться монотонности мужчинъ (которые должны быть, конечно, главными, ибо у евреевъ женщины занимаются только домашнимъ бытомъ), я представляю, на второмъ планѣ, молодую дѣву, коей помогаютъ снять платье двѣ другія пожилыя женщины; всѣ онѣ, въ эту минуту, тоже заняты словомъ Іоанна, хотя для нихъ, какъ для женщинъ, не совсѣмъ понятнаго. Этотъ группъ даетъ маленькую грацію картинѣ. Далѣе, молодой человѣкъ, остановившійся надѣть рубаху, кажется, хочетъ вскочить, какъ есть, съ своего мѣста, чтобы скорѣй привѣтствовать Мессію; еще потомъ молодой человѣкъ, въ чисто національномъ еврейскомъ (костюмѣ), вслушивается въ рѣчь Іоанна—я бы его, какъ уже выкрестившагося, хотѣлъ сдѣлать какъ-бы вдохновеннымъ. Потомъ, на первомъ планѣ, опять молодой человѣкъ, съ кѣмъ-то изъ своихъ близкихъ, живо всталъ съ полу, чтобы видѣть Грядущаго; платья, упадающія съ нихъ, доказываютъ ихъ прошедшее дѣйствіе. За ними левиты и фарисеи: изъ нихъ нѣкоторые въ неистовомъ любопытствѣ смотрятъ на Іисуса; другой мирно улыбается Іоанновымъ словамъ, третій смотритъ въ общую цѣль съ окаменѣлымъ сердцемъ, а четвертый готовъ вѣрить. Они всѣ будутъ отличаться костюмами. Далѣе, народъ, идущій сюда же; между ними есть и воины. И, наконецъ, самъ Мессія, на послѣднемъ планѣ“.

Въ отвѣтъ на это, отецъ прислалъ ему подробный разборъ

эскиза, гдѣ совѣтовалъ ему, изображая въ картинѣ стариковъ, показать при этомъ и колесницы ихъ, чтобы видно было, „какъ они могли прибыть въ пустыню, не имѣя достаточныхъ силъ къ перенесенію отдаленнаго пути въ знойномъ климатѣ“; кромѣ того, писалъ онъ, „желательно бъ видѣть въ картинѣ воина, всадника на лошади, вблизи Іоанна Крестителя,—въ Евангеліи сказано, что спрашивали Іоанна и воины: „и мы что̀ сотворимъ?“ онъ отвѣчалъ имъ: „никогоже обидити и довольни будити оброки вашими“. Изъ сихъ словъ его заключить должно, что воины были не простые солдаты, они могли быть привлечены въ пустыню по собственному ихъ побужденію, а можетъ быть, и нарочно отъ правительства посланные для наблюденій какихъ-либо, слѣдовательно, и не безоружныхъ. Не въ дальнемъ разстояніи отъ Іоанна Крестителя, продолжаетъ онъ, сидитъ на землѣ человѣкъ въ весьма естественномъ положеніи и свойственномъ сему сюжету, оглянулся по указанію Іоанна на грядущаго Мессію, — какъ мнѣ жаль, что онъ много закрытъ, и желательно, чтобъ у ногъ Іоанна находилась группа, изъ нѣсколькихъ фигуръ составленная, въ положеніяхъ подобной сей фигурѣ, усѣвшихся отъ усталости просто на землѣ, изъ коихъ бы нѣкоторыя внимали словамъ Іоанна, другія же съ признаніемъ своихъ грѣховъ просили его крещенія, въ оставленіе ихъ, отчасти полунагія, а ближе къ рѣкѣ совершенно нагую фигуру, выходящую изъ рѣки, или сидящую при берегѣ“. Вообще, въ противоположность приведенному нами мнѣнію Корнеліуса, отецъ совѣтовалъ ему представить поболѣе обнаженныхъ фигуръ. Около Христа онъ совѣтовалъ помѣстить нѣсколько человѣкъ учениковъ и показать чудесное явленіе въ небѣ, предвозвѣщающее приходъ Мессіи, или, по крайней мѣрѣ, нѣкоторыя фигуры, пораженныя этимъ видѣніемъ.

Въ это время, „уступивъ влеченію сердца, говоритъ П. М. Ковалевскій въ своихъ воспоминаніяхъ, Ивановъ кинулся въ Венецію испробовать себя подъ вліяніемъ манеры Тиціана. Отсюда вытекъ второй (масляный) эскизъ съ темносинимъ, зеленоватымъ небомъ и бурымъ деревомъ, какъ въ извѣстной картинѣ Тиціана (Убіеніе Петра, въ церкви S. Giovanni e Paolo...) Но уже своеобразный мотивъ сочиненія является тутъ въ общихъ чертахъ такимъ, какъ мы его и теперь видимъ; измѣненъ же онъ впослѣдствіи только въ распредѣленіи второстепенныхъ группъ и драпировокъ, да въ краскахъ“.

Въ слѣдующемъ эскизѣ, находящемся у наслѣдниковъ А. С. Хомякова, вся правая часть картины измѣнена: художникъ поставилъ здѣсь группу дрожащаго отца съ сыномъ, подымающагося старика, раба съ господиномъ, прибавилъ нѣсколько фигуръ на заднемъ планѣ, фарисеевъ, воиновъ на лошадяхъ, еще далѣе отодвинулъ фигуру Христа и надъ нею помѣстилъ Духа Святого, въ видѣ голубя.

Далѣе, за нимъ слѣдуетъ уже эскизъ, служившій художнику какъ бы пробнымъ камнемъ. Всѣ перемѣны, которыя онъ хотѣлъ сдѣлать въ своей картинѣ, предварительно онъ вносилъ въ этотъ эскизъ. Наконецъ, послѣдній эскизъ, собственно говоря, представляетъ собою самую картину, только въ меньшихъ размѣрахъ. Его Ивановъ и началъ писать какъ картину, съ фигурами въ треть натуры, пока не разсчитывалъ получить достаточныхъ денежныхъ средствъ для исполненія большого холста. Получивши же нужныя для этого средства, онъ взялъ размѣры для картины втрое большіе, на этомъ же эскизѣ провѣрялъ пропорціи фигуръ.

Не менѣе композиціи, затрудняла художника и выработка каждаго типа и всѣхъ деталей. Онъ читалъ много спеціальныхъ сочиненій, чтобы ознакомиться съ характеромъ страны, одежды и нравовъ; каждую пятницу и субботу ходилъ въ римскую синагогу, чтобы изучать движенія, типы и характеры. Евреи принимали его за соотечественника и любили говорить съ нимъ,—онъ поражалъ ихъ своимъ знаніемъ священнаго писанія. Наконецъ, онъ много разъ ѣздилъ по Италіи, изучалъ мастеровъ XIV и XV вѣка, венеціанскихъ колористовъ XVI вѣка, по цѣлымъ мѣсяцамъ жилъ въ Ливорно, зачерчивая интересныя головы евреевъ, и въ маленькихъ городахъ Италіи изучалъ движенія купающихся, дѣлалъ этюды для пейзажа, подыскивая мѣстность наиболѣе походящую на восточную природу; особенно много зарисовывалъ онъ Понтійскія болота, что̀ очень дурно отзывалось на его здоровьѣ, вслѣдствіе лихорадочности этой мѣстности.

Чтобы показать, какъ вырабатывался у Иванова каждый типъ, нужный ему въ картинѣ, достаточно разсмотрѣть хотя бы типъ Христа. Нашъ художникъ прекрасно понималъ, что натуры самоотверженныя, беззавѣтно отдающіяся своему дѣлу и своимъ горячимъ увлеченіемъ двигающія за собою массы, всегда имѣютъ въ себѣ многоженственности. Поэтому и онъ, для обоихъ своихъ главныхъ типовъ, не нашелъ лучшихъ моделей, какъ женскія го-

ловы. Для типа Христа ему служили двѣ модели. Подъ сильнымъ вліяніемъ одной изъ нихъ написанъ этюдъ, находящійся у И. С. Остроухова. Здѣсь лобъ и отчасти носъ остались почти безъ измѣненія противъ натуры. Но узкіе глаза натурщицы не подходили къ типу, создавшемуся въ воображеніи художника. Онъ нашелъ болѣе подходящимъ для этого голову другой, женской же модели, подъ вліяніемъ которой, хотя не настолько сильнымъ, написаны два этюда, находящіеся у П. М. Третьякова. Затѣмъ художникъ прибѣгъ къ античной скульптурѣ, чтобы изъ нея почерпнуть черты мужественной красоты. Въ Румянцевскомъ музеѣ хранится необыкновенно интересный масляный этюдъ, на которомъ написаны три разныхъ типа головы Христа рядомъ съ античными головами Аполлона и Лаокоона (рис. 158). Изъ первой головы онъ замѣтно заимствовалъ овалъ глазъ и очертанія лба; изъ второй — сильно напряженные мускулы надъ бровями и особенно въ щекахъ.

Наконецъ, нужно замѣтить, что ни одной фигуры Ивановъ не написалъ, предварительно нѣсколько разъ не зарисовавши ее обнаженною въ томъ положеніи, какое она должна имѣть въ картинѣ.

Мы видимъ изъ всего этого ясно всю громадную разницу между нашимъ художникомъ и такъ называемою „Назарейскою школою“ живописи, во главѣ которой стояли Овербекъ и Корнеліусъ, и къ которой нерѣдко старались пристегнуть Иванова лица, любящія въ каждомъ русскомъ явленіи видѣть иностранныя вліянія.

Назарейцы были подражателями нисколько не меньше, чѣмъ ложно - классическая школа, только, вмѣсто античнаго міра или эпохи Возрожденія, они выбрали себѣ, какъ предметъ подражанія и даже культа, до-рафаэлистовъ. И кромѣ этихъ образцовъ они не хотѣли знать ничего.

„Назарейцы, справедливо говоритъ о нихъ Р. Мутеръ, изъ принципа не писали съ натуры. Они боялись отступать отъ идеальнаго представленія о томъ предметѣ, который хотѣли изображать. Они старались замѣнить твердое пониманіе сюжета восторженнымъ отношеніемъ къ нему и, въ этомъ отношеніи, были скорѣе дилетантами, чѣмъ художниками. Одинъ только Корнеліусъ рѣшался писать женское тѣло съ натуры. Овербекъ же, изъ стыдливости, отказывался отъ этого. Дѣва Марія была для нихъ вы-

сокимъ идеаломъ женственности, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, чисто женское въ ней отталкивало ихъ. Чѣмъ блѣднѣе и духовнѣе образъ тѣмъ болѣе онъ уподоблялся въ ихъ глазахъ агнцу Божьему: они часто позировали другъ другу для платья, а затѣмъ писали свои

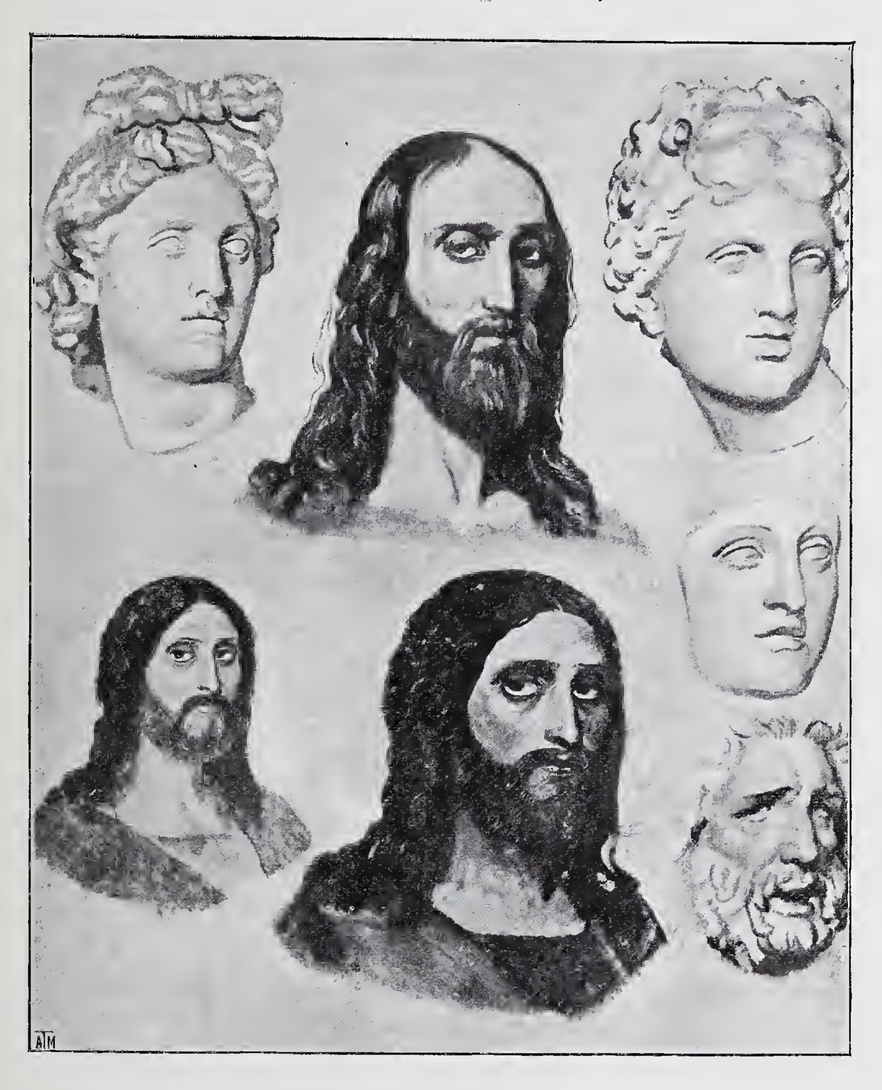


Рис. 158. Ивановъ А. А. Голова Христа съ античными изображеніями.

картины,—„чтобы не стать натуралистами",—по памяти, въ тиши своихъ келій. Шлегелевскій католицизмъ былъ безкровнымъ, отвлеченнымъ ученіемъ, и художники, слѣдуя тому же образу мыслей, отнимали жизнь и кровь у своихъ фигуръ, оставляя имъ лишь отвлеченную красоту линій. Они изображали существа возвысившіяся надо всѣмъ, даже надъ правильностью рисунка, и обреченныя поэтому на смерть отъ худосочія".

Совсѣмъ не такъ работалъ Ивановъ. Если онъ тоже изучалъ до-рафаэлистовъ и восхищался ими, то это восхищеніе, не въ меньшей мѣрѣ, вызывали въ немъ и произведенія другихъ, позднѣйшихъ школъ, даже венеціанской; но особенно заботился онъ о подражаніи природѣ, во всѣхъ ея проявленіяхъ, и не только не боялся, какъ Назарейцы, „стать натуралистомъ", а напротивъ, всѣ свои силы употребилъ, чтобы передать натуру, какъ она есть, не скрывая даже такихъ подробностей, которыя, въ его время, смущали многихъ, не исключая и его отца.

Но вотъ, наконецъ, въ 1857 году, Ивановъ былъ принужденъ открыть двери своей мастерской, въ продолженіе двадцати лѣтъ открывавшіяся только для самыхъ избранныхъ.

„Лучше всякихъ объявленій въ газетахъ и рекламъ, безъ которыхъ не обходятся иностранные художники въ Римѣ,—говоритъ въ своихъ воспоминаніяхъ П. М. Ковалевскій,—молва въ тратторіяхъ и на улицахъ разнесла вѣсть объ этомъ событіи по Риму. Онъ тоже ожидалъ ее. Неслыханная популярность иностранца въ странѣ, гдѣ на пришельца смотрятъ въ искусствѣ, какъ на врага и хищника. Тутъ я опять увидалъ Иванова—уже отцомъ лелѣяннаго имъ дѣтища, уже передъ этимъ великимъ дѣтищемъ,—но все такого же сосредоточеннаго, съежившагося ипохондрика, боязливо встрѣчавшаго посѣтителей на порогѣ и провожавшаго ихъ, безъ всякой надобности, до самой лѣстницы.

Какой-то художникъ-французъ, пораженный картиною, не хотѣлъ вѣрить, чтобъ пробирающійся на цыпочкахъ человѣкъ былъ ея авторъ.

— Mais il faut avoir de la modestie pour cent,—говорилъ онъ и уже поражался авторомъ, а не картиною...

Первый взглядъ на картину (надо быть искреннимъ) былъ не въ ея пользу: испытывалось нѣчто въ родѣ колебанія... „Гобленовскій коверъ изъ Ватикана!"—даже вырвалось у меня невольно, а Ивановъ, смотрю, стоитъ подлѣ и прислушивается однимъ ухомъ.

— Весьма любопытно слышать сужденіе,—сказалъ онъ, когда я его замѣтилъ, и мы сѣли.

Обояніе сюжета, сила экспрессіи и поразительная смѣлость въ сочиненіи, правда и движеніе въ группахъ, жизненность фигуръ, доходящая до обмана—незамѣтно и съ каждою минутою превращали коверъ въ живую дѣйствительность. Всякій мигъ, застывшій

на полотнѣ, вставалъ во всемъ величіи передъ глазами, и скоро студія, успѣвшая наполниться, вся замерла. Казалось, восторгъ крестящихся въ Іорданѣ сообщился зрителямъ, и они, задержавъ дыханіе, слѣдили вмѣстѣ съ ними за приближавшимся Мессіей.

Русскіе художники всѣ были на лицо: одни сидѣли блѣдные, взволнованные могуществомъ искусства; другіе — углубленные въ подробности картины, такъ что, найди они къ чему придраться, имъ бы стало легче; нѣкоторые просто недоумѣвали: видѣнное имъ было не по силамъ. Будущіе хулители, рѣшительные и непреклонные, поглядывали бокомъ... Ивановъ былъ и самъ, какъ мнѣ казалось, не совсѣмъ спокоенъ, былъ возбужденъ и, можетъ, потому именно говорилъ болѣе. Онъ разсказывалъ мнѣ, между прочимъ, путь, которымъ шла его картина, и колебанье, испытываемое зрителемъ, сразу объяснялось.

Разставленные, развѣшенные и разложенные вокругъ эскизы, этюды, копіи и рисунки служили оправдательными документами.

...Нерѣшительный Ивановъ, ищущій образцовъ, когда начинаетъ работу, и Ивановъ—совершитель этой работы,—какъ совмѣстить такую слабость и такую силу въ одномъ человѣкѣ?.. Овербекъ, имѣвшій дѣло съ робкимъ начинателемъ, проводитъ нѣсколько часовъ предъ оконченнымъ произведеніемъ и только въ состояніи произнесть: „Кто могъ бы думать? Ивановъ насъ надулъ!“

Самъ доживающій восьмидесятые свои годы Корнеліусъ, въ полномъ расколѣ съ правдою въ искусствѣ, и тотъ, послѣ оговорокъ, что картина грѣшитъ противъ стиля, т. е. ничѣмъ не подходитъ къ хлыстовщинѣ старовѣровъ, пожимаетъ руку Иванова и твердитъ: „Вы большой мастеръ“ (un valoroso maestro!), а нѣмцамъ, думавшимъ угодить ему хулою, приказываетъ строго, чтобъ они пошли да поучились... Нѣмцы поджимаютъ хвостъ и тянутся въ Vicolo del Vantaggio. Горячее мартовское солнце опускалось къ куполу Петра, и былъ седьмой часъ вечера, когда мастерская начала пустѣть. Вечернія сходки въ кофейняхъ и тратторіяхъ, пренія, толки, пересуды разнесли по Риму вѣсть о показывающейся картинѣ. На другой день уже и мастеровой съ инструментомъ, шедшій на работу, и факинъ, тащившій на головѣ глину сосѣднему скульптору, и аббатъ въ очкахъ, и хорошенькая натурщица, и капуцинъ съ толстымъ животомъ, и англичанинъ, и восьмидесятилѣтній Корнеліусъ (Овербекъ въ первые дни былъ боленъ),

и всѣ нѣмцы, потомъ архіереи, купцы, граждане, князья—все потянулось вереницей къ безлюдной, нѣсколько лѣтъ, студіи... Десять дней она наполнялась черезъ край, и на одиннадцатый, когда толпа нашла двери запертыми, надо было согласиться открыть ихъ еще на день, чтобъ избѣжать неудовольствій...

Сужденья начали слагаться, дѣлиться на оттѣнки, судьи—на лагери, и уже можно было составить себѣ сводъ оцѣнки картины.

...Чтобы придержаться истины, продолжаетъ П. М. Ковалевскій, надо сказать, что первоначальныя впечатлѣнія многихъ, особенно людей, взглянувшихъ мелькомъ на картину, не были ей благопріятны. Но тѣ же люди, вернувшись случайно, или вслѣдствіе спора, въ мастерскую, скоро мѣняли свое сужденіе и, по большей части, уже просиживали цѣлое утро предъ картиной. Конечно, были исключительные приверженцы извѣстныхъ школъ и направленій, которые старались остаться равнодушными, во что бы то ни стало; нашлись съ перваго же дня враги (особенно между привыкшими къ успѣху нѣмцами-колористами), задѣтые за живое такимъ успѣхомъ неколоритнаго произведенія въ Римѣ. Римляне оцѣнили инстинктомъ ту внутреннюю мощь, которая сидѣла подъ неблистательными красками, и, неизбалованные колоритомъ на Рафаэлѣ, пропустили мимо эту слабую сторону картины. Воззрѣніе чисто католическое не могло, конечно, примириться съ такимъ жизненнымъ воспроизведеніемъ Священной исторіи.

...Рутинерамъ не могло нравиться, что первое мѣсто и первый размѣръ фигуры принадлежитъ не главному виновнику картины, что онъ, напротивъ, удаленъ на задній планъ: воззрѣніе, отъ котораго Ивановъ отдѣлился бездной! Дикая красота восторженнаго Крестителя, вдохновенно увлекающаго толпу, и это смиреніе наглядное, какимъ красуется Идущій,—только поразительнѣе выдвигаютъ внутреннюю силу Того, Кому не достоинъ развязать ремень отъ сапога его властительный предтеча.

Наши художники не избѣжали, въ свою очередь, распаденія на партіи: даровитѣйшіе изъ нихъ и наиболѣе развитые, фанатики Брюллова и его направленія, первые стали фанатиками Иванова и громко сознавались, что если первый талантливѣе второго, то второй, какъ школа, поучительнѣе.

...Партію противную составили художники, которымъ, какъ основательно полагалъ Ивановъ, „трудно было получить золотую медаль“. Они просто не понимали картины. Привыкшіе ви-

дѣть въ живописи только красивые мазки и условный колоритъ извѣстныхъ мастеровъ Петербурга, Мюнхена и Рима, они не видѣли въ новой картинѣ ничего, потому что не видѣли именно этого...

Общество русскихъ (а оно было многочисленно) болѣе прислушивалось къ отзывамъ художниковъ, или людей признанныхъ, по разнымъ причинамъ, за тонкихъ цѣнителей искусства. Отсюда и раздѣленіе общества на два лагеря, уже придаточные къ двумъ предыдущимъ. Народъ, il popolo, говорилъ, выходя изъ студіи: „живые люди! perbacco! proprio vivi (чортъ возьми, просто живые!)“

Начали заботиться за Иванова, объ его судьбѣ и о судьбѣ его картины: звали его въ Петербургъ, сулили ему большія деньги, выходъ изъ стѣсненій цѣлой жизни, обѣщали славу на родинѣ... Бѣдный Ивановъ! Онъ слушалъ, понуривъ голову, но и слышать не хотѣлъ о поѣздкѣ въ Россію,—у него одна поѣздка была на умѣ,—поѣздка, о которой онъ мечталъ двадцать лѣтъ, какъ юноша мечтаетъ о свиданіи съ недостижимой красавицей,—его несуществимый сонъ—поѣздка въ Палестину, и, слушая золотыя обѣщанія, онъ, можетъ быть, думалъ: настанетъ время осуществленія!

Ѣхать въ Петербургъ онъ какъ-то суевѣрно боялся: ему казалось, съ этимъ кончится его художническая жизнь. Казалось ли ему, что и вся она съ этимъ кончится? Но настоянія были такія вліятельныя, онъ такъ всего боялся, даже и того, что̀ совсѣмъ не было вліятельно,—и вотъ онъ, мало-по-малу, начиналъ склоняться; онъ рѣшался отослать картину безъ себя, а самъ, надѣясь получить хоть часть ея цѣны, думалъ отправиться въ Берлинъ, посовѣтоваться о своихъ больныхъ глазахъ съ врачами, полѣчится и потомъ ѣхать въ Палестину. Ему представили необходимость оцѣнки картины Академическимъ Совѣтомъ въ Петербургѣ. Оцѣнки онъ не боялся, но боялся петербургской оцѣнки—и на этотъ разъ боялся основательно.

— Пусть соберутъ совѣтъ изъ лучшихъ художниковъ разныхъ націй, какіе есть въ Римѣ,—говорилъ Ивановъ, — я согласенъ на это, только бъ не ѣхать въ Петербургъ...

Было отказано.

Многіе совѣтовали Иванову ѣхать съ картиною въ Парижъ и Лондонъ — показывать за деньги. Душа такого жреца искусства, какъ онъ, возмущалась при одномъ помышленіи о томъ, что

можно торговать публично трудомъ своей одинокой жизни, который былъ его святынею.

— Пусть купятъ картину и сами везутъ, куда хотятъ,—говорилъ онъ,—это другое дѣло: тогда она уже не моя; пока она считается моею, я никуда ее не повезу-съ".

Самъ Ивановъ увидѣлъ тутъ, что картина его не осуществила стремленій художника,—„безмолвный свидѣтель толковъ, возбужденныхъ выставкой моей картины, говоритъ онъ въ письмѣ къ великой княгинѣ Маріи Николаевнѣ, я могъ убѣдиться, что она болѣе цѣнится художниками, чѣмъ публикою".

Предчувствія не обманули Иванова: въ Петербургѣ картина была принята, за немногими исключеніями, холодно. Это причинило ему не мало огорченій, а вскорѣ внезапная смерть поразила всѣхъ, и друзей, и враговъ его. Всѣ передовые люди того времени были потрясены трагическою судьбою художника, и мы встрѣчаемъ въ ихъ письмахъ и воспоминаніяхъ не мало строкъ, посвященныхъ его памяти, а князь П. А. Вяземскій написалъ, одно за другимъ, два прекрасныхъ стихотворенія въ честь Иванова, въ одномъ изъ которыхъ говорилъ:

„На празднество искусства и отчизны
„И насъ на-дняхъ созвалъ верховный жрецъ,
„Но праздникъ былъ канунъ надгробной тризны,
„И опоздалъ торжественный вѣнецъ:
„Онъ не вѣнчалъ почетомъ и любовью
„Чело, еще столь свѣтлое вчера;
„Приникъ вѣнецъ къ нѣмому изголовью
„Бездушнаго и хладнаго одра".

Но отчего же, невольно является вопросъ, такъ холодно была принята картина, имѣющая такія большія и несомнѣнныя достоинства? Отвѣтить на это теперь нетрудно, и отвѣтъ на это былъ данъ уже давно двоими нашими выдающимися художниками, причемъ одинъ изъ нихъ высказалъ свое мнѣніе даже прежде, чѣмъ совершился самый фактъ.

Еще въ іюлѣ 1857 года, услыхавъ про римскую выставку картины Иванова, Т. Г. Шевченко писалъ въ своемъ дневникѣ: „Дай Боже нашему телятi вовказзісти. Но мнѣ что-то страшно за автора „Маріи Магдалины". Двадцатилѣтній трудъ сохранилъ ли сочность и свѣжесть жизни? — не увялъ ли онъ, какъ южный

роскошный цвѣтокъ, отъ долгаго и ненужнаго поливанья? не заплѣсневѣлъ ли онъ, какъ хмельное пиво, отъ долгаго броженья? Боже сохрани всякаго артиста отъ такого печальнаго и запоздалаго урока".

Еще яснѣе высказался потомъ Н. Н. Ге.

„Долго отсутствуя изъ Россіи, пишетъ онъ, Ивановъ, относительно, пережилъ своихъ товарищей, но пропустилъ минуту. Возвратясь въ Россію, онъ нашелъ новое поколѣніе настолько выросшимъ, что вести его не могъ... Его картина, продолжаетъ Ге далѣе, произвольно имъ переставленная въ другое время, чужое для художника,—сдѣлала то, что никто ея понять не могъ, кромѣ художниковъ. Они одни поняли."

Зато для художниковъ эта картина имѣетъ и еще долго будетъ имѣть громадное значеніе. Еще вскорѣ послѣ смерти Иванова, тогда еще молодой художникъ И. Н. Крамской посвятилъ ему нѣсколько задушевныхъ словъ, оказавшихся пророческими. „Твое позднее появленіе въ мірѣ, восклицалъ онъ, не случайно, а составляющее рубежъ и связь съ будущими историческими художниками, которые будутъ трудиться на пути, тобою указанномъ, проявляя то же въ другихъ образахъ. Твоя картина будетъ школой, въ которой окрѣпнутъ иные дѣятели, и она укажетъ многимъ изъ молодого поколѣнія ихъ назначеніе... Да, твоя картина — для художниковъ!.."

Спустя нѣсколько лѣтъ послѣ этого, тотъ же художникъ, въ другой своей статьѣ, говоритъ: „Значеніе Иванова возрастаетъ, и можно съ увѣренностью пророчить еще большее возрастаніе въ будущемъ. Какъ скоро наступитъ время, когда результаты этого вліянія должны сказаться съ очевидностью, — опредѣлить, разумѣется, нельзя; но тѣ, кто могъ близко наблюдать дѣло нашего художественнаго развитія, свидѣтельствуютъ, что глухая внутренняя работа, возбужденная Ивановымъ въ умахъ русскихъ художниковъ, ни на минуту не прекращалась".

И слова эти оказались не однимъ только мнѣніемъ увлеченнаго въ данную минуту художника, но дѣйствительно мы видѣли и теперь видимъ ихъ осуществленіе.

Что̀ же, собственно, новаго внесъ Ивановъ своею картиною въ русское искусство? Говоря словами того же Крамского, „въ сочиненіе, или композицію онъ внесъ идею не произвола, а внутренней необходимости; то есть, соображеніе о красотѣ линій отхо-

дило на послѣдній планъ, а на первомъ мѣстѣ стояло выраженіе мысли; красота же являлась сама собой, какъ слѣдствіе. Въ рисункѣ—чрезвычайное разнообразіе, т. е. индивидуальность не только лица, но и всей фигуры, по анатомическому построенію, и исканіе, какое анатомическое строеніе должно отвѣчать задуманному характеру. Въ живописи — совершенно натуральное освѣщеніе всей картины, сообразно мѣсту и времени, а во внѣшній видъ картины — необходимость эпохи".

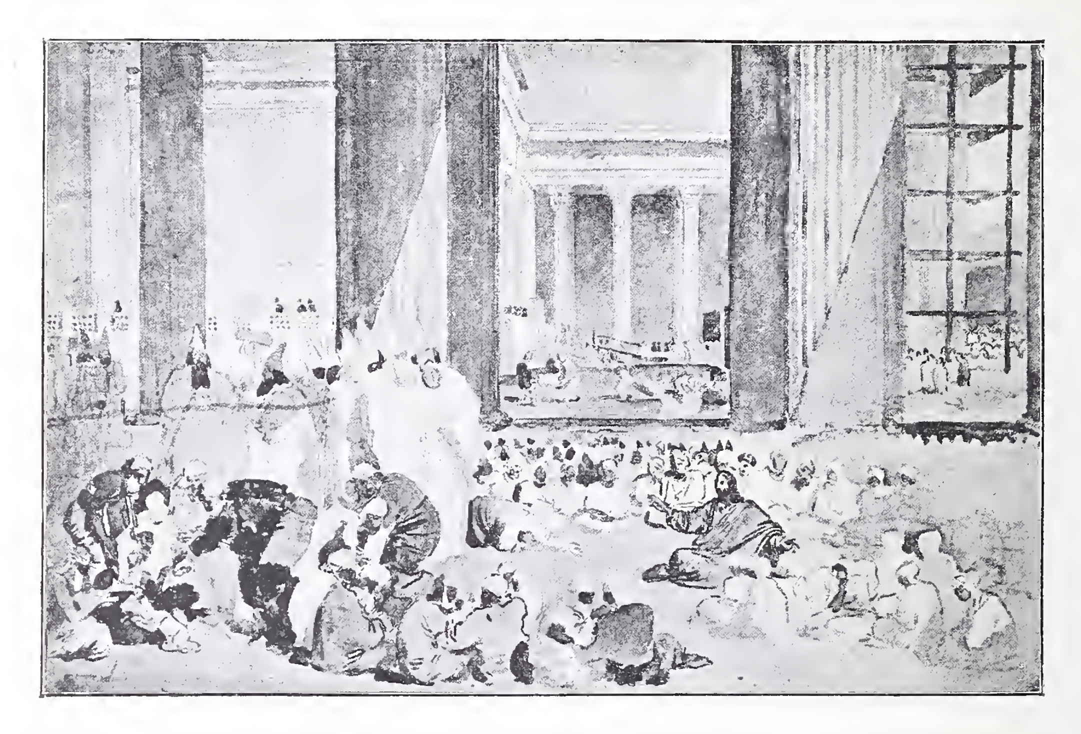


Рис. 159. Ивановъ А. А. Проповѣдь Христа во храмѣ.

Но, несмотря на все значеніе этой картины, сужденіе объ Ивановѣ, какъ о художникѣ, только по ней одной, было бы вполнѣ невѣрнымъ. Для правильнаго сужденія о немъ необходимо ознакомиться съ его многочисленными композиціями на сюжеты Библіи и Евангелія.

„По глубинѣ содержанія, по силѣ выраженія, говорится въ предисловіи къ изданію ихъ, исполненному Прусскимъ Археологическимъ Институтомъ, Иванова можно сравнить съ самыми замѣчательными мастерами нашего вѣка. Кромѣ всего этого, композиціи его, несмотря на ихъ художественную цѣнность, еще въ другомъ отношеніи возбудятъ самый живой интересъ, ибо онѣ про-

никнуты духомъ совершенно самобытнымъ, не имѣющимъ ничего общаго съ произведеніями нѣмецкихъ, французскихъ и итальянскихъ художниковъ. Духъ, который, мы полагаемъ, можно назвать чисто русскимъ".

Въ 1848 году, во время осады Рима, не имѣя возможности продолжать свою картину, Ивановъ принялся за свое давнишнее намѣреніе иллюстрировать Евангеліе и Библію.



Рис. 160. Ивановъ А. А. Воскресеніе.
Эскизъ для запрестольнаго образа.

„Мысль брата, говоритъ въ своихъ воспоминаніяхъ С. А. Ивановъ, была: сдѣлать въ композиціяхъ жизнь и дѣянія Христа. Проэктировалось исполненіе всего живописью, на стѣнахъ, въ особо на то посвященномъ зданіи, разумѣется, не въ церкви. Сюжеты располагались слѣдующимъ образомъ: главное и большое поле каждой стѣны должна была занимать картина, или картины замѣчательнѣйшаго происшествія въ жизни (Христа), сверху же ея, или ихъ (такъ сказать, по бордюру, хотя это слово не совсѣмъ тутъ вѣрно), должны были быть представлены, но въ гораздо мень-

шемъ размѣрѣ, относящіяся къ этому происшествію, или наросшія на него впослѣдствіи преданія, или сказанія, или сюжеты на тѣ мѣста Ветхаго Завѣта, въ которыхъ говорится о Мессіи, или происшествія подобныя, случившіяся въ Ветхомъ Завѣтѣ, и т. д“.

Касательно цѣли этихъ композицій, мы находимъ въ собственноручныхъ запискахъ А. А. Иванова такое объясненіе: „Мы, пишетъ онъ, не постигающіе вполнѣ мысли Христовой и не въ состояніи будучи до такой степени очиститься отъ беззаконій и пороковъ,



Рис. 161. Ивановъ А. А. Моленіе о чашѣ.

чтобы тоже создать изъ сердецъ нашихъ храмы Богу, полагаемъ, что наши безпрестанныя преступленія могутъ выкупиться соблюденіемъ обрядовъ, символически Его славящихъ. Вотъ отсюда-то и нужно, чтобы мудрый художникъ русскій создалъ намъ Библію въ изящныхъ видахъ и приложилъ бы къ ней всѣ свои ученыя историческія разъясненія. Въ нихъ-то будетъ проясняться истинно-народное образованіе русское“.

Ни одна книга, конечно, не привлекала на себя такого вниманія художниковъ, какъ Библія и Евангеліе, ни одна не вдохновила столькихъ художниковъ, среди которыхъ были самые извѣст-

ные и самые талантливые; но, тѣмъ не менѣе, нашъ художникъ сумѣлъ трактовать эти избитые сюжеты съ полною оригинальностью и, вмѣстѣ съ тѣмъ, рисунки эти проникнуты такою глубиною мысли и исполнены съ такимъ совершенствомъ, что являются не только лучшими произведеніями Иванова, или современной ему русской школы, но и однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній всего европейскаго искусства.



Рис. 162. Ивановъ А. А. Господь пишетъ законы для Моисея.

Уже самый пріемъ, съ которымъ приступилъ Ивановъ къ исполненію своей задачи сразу выдѣляетъ его изо всѣхъ другихъ художниковъ, бравшихъ ту же тему. Какъ вполнѣ справедливо указалъ еще раньше В. В. Стасовъ, онъ первый обратилъ вниманіе на то, что „явленія сверхъестественныя изъ исторіи такого древняго народа, какъ еврейскій, должны быть представлены не такъ, какъ они нынче являются нашему воображенію, подъ вліяніемъ нашего воспитанія и школьной дрессировки съ безчисленными ея наслоеніями и осадками, а какъ они должны были пред-

ставляться прежнимъ древнимъ людямъ еврейскаго племени. Вотъ онъ и изобразилъ ихъ съ такимъ же древне-азіатскимъ (немного ассирійскимъ и финикійскимъ) характеромъ, съ какимъ древне-азіатскимъ, по возможности еврейскимъ, характеромъ явились у него и остальныя личности его сценъ. Отъ этой своеобразности, отъ этой исторической и національной вѣрности, въ соединеніи съ невиданною оригинальностью сверхъестественнаго элемента и, наконецъ, съ глубиною психологическаго выраженія, получилось



Рис. 163. Ивановъ А. А. Сонъ Іосифа: „Не бойся принять Марію".

что-то такое новое, своеобразное, что̀ отводитъ рисункамъ Иванова на сюжеты Ветхаго и Новаго Завѣта совершенно особенное мѣсто въ ряду Библейскихъ иллюстрацій, даже въ сравненіи съ рисунками Доре.

...Фигуры Саваофа (рис. 161 и 162), патріарховъ, праотцевъ полны необычайной грандіозности и національной своеобразности, совершенно поразительной. Онѣ дышатъ силою глубокой, могучей простоты и постоянно переносятъ на древній Востокъ, въ среду его нравовъ и жизненныхъ привычекъ, въ среду его вѣрованій и представленій, и совершенно въ этомъ непохожи на тѣ ветхозавѣтныя картины, какія намъ до сихъ поръ давали преж-

ніе художники, никогда не углублявшіеся во всю полноту своихъ задачъ".

Въ противоположность большой картинѣ, гдѣ художникъ работалъ почти только однимъ умомъ, безъ вдохновенія, здѣсь ясно виденъ широкій размахъ фантазіи, а, вмѣстѣ съ тѣмъ, всѣ позы и движенія вполнѣ свободны и просты.

Его колоссальные, свѣтящіеся какъ видѣнія ангелы (рис. 163), величавый, грозный Іегова дѣйствительно являются чѣмъ-то сверхъестественнымъ. Фигуры пророковъ удивительно характеры. Первосвященники, въ великолѣпномъ убранствѣ совершаютъ свое служеніе въ величественнѣйшемъ храмѣ, который, кромѣ Иванова, мы не встрѣчаемъ ни въ одной картинѣ вплоть до В. Д. Полѣнова. Но еще лучше всѣ его рисунки, въ которыхъ изображенъ Христосъ или среди учениковъ, или среди народа. Все это, по вѣрному выраженію В. В. Стасова, дѣлаетъ эскизы Иванова „однимъ изъ высочайшихъ и драгоцѣннѣйшихъ созданій всего искусства за все время его существованія, съ самаго его начала".

XXV.

По стопамъ Иванова пошли, хотя совершенно разными путями, сообразно своимъ силамъ и взглядамъ, Н. Н. Гэ, И. Н. Крамской, В. Д. Полѣновъ и В. М. Васнецовъ.

Николай Николаевичъ Ге (род. въ 1831 г., ум. въ 1894 г.) (рис. 164) почти всю свою дѣятельность посвятилъ религіозной живописи. Первою, по времени, картиною его и, притомъ, одною изъ лучшихъ картинъ былъ „Выходъ Іуды съ Тайной Вечери" (рис. 165).

Въ это время художникъ находился въ переходномъ состояніи. Онъ началъ уже сознавать несостоятельность того, что̀ вынесъ изъ Академіи, ложь всѣхъ академическихъ идеаловъ, онъ доходилъ до того, что готовъ былъ вовсе бросить живопись, оставить Италію, гдѣ онъ жилъ тогда, въ качествѣ пенсіонера, и вернуться въ Россію.

„Я все читалъ, пишетъ онъ, ту великую книгу, которую я въ особенности полюбилъ, потому что зналъ ее—Евангеліе. И вдругъ я увидѣлъ тамъ горе Спасителя, теряющаго навсегда ученика—человѣка. Близь Него лежалъ Іоаннъ: онъ все понялъ, но не вѣритъ возможности такого разрыва; я увидѣлъ Петра, вскочив-

шаго, потому что онъ тоже понялъ все и пришелъ въ негодованіе—онъ горячій человѣкъ; увидѣлъ, наконецъ, я и Іуду: онъ непремѣнно уйдетъ. Вотъ, понялъ я, что̀ мнѣ дороже моей жизни, вотъ Тотъ, въ славѣ Котораго не я, а всѣ народы потонутъ. Черезъ недѣлю была подмалевана картина въ настоящую величину, безъ эскиза. Правду, замѣчаетъ онъ, сказалъ К. П. Брюлловъ, что двѣ трети работы готовы, когда художникъ подходитъ къ холсту“.



Рис. 164. Н. Н. Ге.

Въ другомъ мѣстѣ Ге такъ описываетъ это время: „До пріѣзда во Флоренцію, говоритъ онъ, я былъ атеистомъ, и оттого не могъ творить, потому что художникъ безъ идеала не можетъ жить“. Но во Флоренціи все перемѣнилось. Принявшись читать Священное Писаніе, „я сталъ разбирать документы, выдерживающіе историческую критику, дѣлалъ изслѣдованія. Но Священное Писаніе не есть для меня только исторія. Когда я прочелъ главу о Тайной Вечери, я увидѣлъ тутъ присутствіе драмы. Образы Христа, Іоанна, Петра и Іуды стали для меня совершенно опре-

дѣлительны, живые — главное, по Евангелію; я увидѣлъ тѣ сцены, когда Іуда уходитъ съ Тайной Вечери, и происходитъ полный разрывъ между Іудой и Христомъ. Іуда былъ хорошимъ ученикомъ Христа, онъ одинъ былъ іудей, другіе были изъ Галилеи. Но онъ не могъ понять Христа, потому что вообще матеріалисты не понимаютъ идеалистовъ“.



Рис. 165. Выходъ Іуды съ Тайной Вечери.

Вотъ путеводная нить для правильнаго сужденія о картинѣ Ге. Тутъ мы видимъ его собственный взглядъ на выбранную имъ тему. Его поражаетъ драматизмъ сцены, когда хорошій, но не сошедшійся во взглядахъ съ Христомъ ученикъ его, не сошедшійся потому, что онъ, какъ единственный изъ нихъ іудей, не могъ понять ихъ идеаловъ и не могъ сочувствовать Его ученію.

Ту же мысль еще лучше развилъ авторъ статьи, напечатанной въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ, по поводу выставки этой картины, высказывавшій не столько свои личные взгляды, сколько взгляды художника. „Фигура на первомъ планѣ — это Іуда, но не тотъ грубый злодѣй, какимъ его рисовали многіе. Нѣтъ, это величественный, исполненный мрачной красоты образъ, въ кото-

ромъ вы видите типъ того энергичнаго, живучаго племени и народа, противъ черстваго, жестко-практическаго и матеріальнаго духа котораго боролся Іисусъ. Это все іудейство, воплощенное въ одномъ живомъ человѣкѣ, еще недавно — избранномъ членѣ небольшого кружка реформаторовъ, но теперь—разрывающемъ съ ними связь, не вслѣдствіе мелкой обиды или копѣечной жадности, а потому что онъ съ ними не могъ сойтись. Онъ былъ человѣкъ другого закона, другой природы; въ сердцѣ его таилось давно противорѣчіе, непримиримое съ новымъ ученіемъ любви,—противорѣчіе, которое онъ, можетъ быть, самъ не измѣрилъ до той минуты, какъ не могли измѣрить его друзья. Но теперь все стало ясно; и дѣйствительно, съ перваго взгляда на эту фигуру причина глубокаго огорченія на лицѣ Іисуса становится совершенно ясною. Между ними сдѣлана была послѣдняя попытка сблизиться, высказано было послѣднее слово, и затѣмъ одинъ изъ тринадцати покидаетъ ихъ кругъ. Посмотрите на это лицо: это отступникъ, въ полномъ значеніи слова, но это не тотъ мелкій шпіонъ и предатель, который предалъ Учителя за дешевую цѣну. Вы начинаете ясно понимать, что дѣло тутъ идетъ не о горсти монетъ... Такого пигмея Іисусъ не избралъ бы ученикомъ. Нѣтъ, тридцать сребренниковъ играютъ тутъ роль простой формальности; это былъ случай, жесткая форма, въ которую облеченъ былъ разрывъ, лежавшій въ сердцѣ и духѣ того народа, характеръ котораго Іуда наслѣдовалъ во всей его полнотѣ. Еслибы это было иначе, еслибъ отступнику только деньги были нужны, то съ чего бы ему идти и повѣситься послѣ ихъ полученія?! Не говоритъ ли это самоубійство ясно, что Іуда самъ цѣнилъ дорого то, съ чѣмъ онъ разорвалъ свою связь на Тайной Вечери, и самъ страдалъ глубоко отъ разрыва, но что причина разрыва лежала глубоко во всемъ его существѣ“...

Картина была встрѣчена и публикою, и печатью, и даже Академіей съ большимъ сочувствіемъ и имѣла огромный успѣхъ. Академія наградила за нее художника званіемъ профессора. Въ печати нашлись, конечно, и зоилы, но они только способствовали еще большей славѣ художника, такъ какъ ихъ одинокіе голоса не могли заглушить общаго хвалебнаго хора остальныхъ рецензентовъ и шли въ разрѣзъ со впечатлѣніемъ публики.

Лучше всего объясняется причина такого впечатлѣнія, произведеннаго картиною на публику, въ словахъ нашего знаменитаго

сатирика, Салтыкова-Щедрина, писавшаго объ ней въ своемъ отзывѣ: „Мнѣ нравится общее впечатлѣніе, производимое картиной; мнѣ нравится отношеніе художника къ своему предмету; мнѣ нравится, что художникъ, безъ всякихъ преувеличеній разъясняетъ мнѣ, зрителю, смыслъ такого громаднаго явленія, что онъ не говоритъ мнѣ при этомъ хвастливо въ упоръ: „благоговѣй передъ моимъ трудомъ и молчи!“ какъ дѣлаютъ многіе изъ его собратій, а, напротивъ того, оставляетъ мнѣ полную свободу размышлять и даже самъ подаетъ поводъ для разнообразнѣйшихъ выводовъ и умозаключеній“.

Зоилы же, съ ревностью истыхъ жандармовъ, главнымъ образомъ, старались доказать, что художникъ не далъ здѣсь ничего самостоятельнаго, что картина его не болѣе, какъ простая иллюстрація къ книгѣ Ренана „Vie de Jésus Christ“.

И это послѣднее мнѣніе, какъ оно ни безосновательно, до того усвоилось нѣкоторой частью нашей публики, что даже до сихъ поръ, несмотря на всѣ опроверженія, нерѣдко можно его слышать.

Между тѣмъ, если бы даже художникъ и захотѣлъ слѣдовать въ своей картинѣ Ренану, то онъ никакъ бы не могъ этого сдѣлать, потому что книга Ренана вышла въ свѣтъ въ началѣ іюня 1863 года, когда картина Ге была уже въ дорогѣ. Но, кромѣ того, въ самыхъ взглядахъ того и другого нѣтъ ничего общаго. Ренанъ не приходитъ относительно Іуды ни къ какому опредѣленному заключенію; что̀ же касается какой-то „политической“ розни и отщепенности, которою, какъ мы видѣли, объясняетъ предательство нашъ художникъ, у Ренана нѣтъ и рѣчи.

Отмѣтимъ здѣсь очень интересный для насъ фактъ. Сохранились свѣдѣнія, откуда художникъ почерпалъ типы для своей картины. Біографъ его, В. В. Стасовъ сообщаетъ, что „для фигуры Іоанна въ „Тайной Вечери“ позировала ему его жена, Анна Петровна; для Спасителя позировалъ ему близкій пріятель его, Г. П. Кондратьевъ, нынѣшній режиссеръ русской оперы, а въ то время еще пѣвецъ, пріѣхавшій учиться пѣнію въ Италію. Для фигуры и лица апостола Петра послужилъ самъ Ге. Но при этомъ надо замѣтить, что поза фигуры Спасителя, какъ мы ее видимъ въ „Тайной Вечери“ Ге, была первоначально внушена художнику фотографическимъ портретомъ Герцена. Ге разсказываетъ: „Я мечталъ ѣхать въ Лондонъ, чтобы его узнать, чтобы написать его портретъ. Съ однимъ изъ знакомыхъ пріятелей мы ему послали

наши привѣтствія, и онъ намъ отвѣтилъ, приславъ намъ свой большой портретъ работы Левицкаго". Этотъ портретъ, снятый съ натуры въ апрѣлѣ 1861 года, былъ превосходенъ и до того передавалъ вѣрно и правдиво видъ человѣка, глубоко погруженнаго въ думы, что имъ прельстился Ге и рѣшилъ до нѣкоторой степени воспользоваться имъ въ своей картинѣ. Этотъ портретъ, очень распространенный и у насъ, и въ Европѣ, тридцать лѣтъ тому назадъ, можно нерѣдко встрѣтить и теперь и сличить его съ картиной Ге. Сходство позъ — очень близкое. Въ обоихъ случаяхъ дѣйствующее лицо сидитъ у стола, очень наклонившись къ нему бокомъ и опершись на него локтемъ. Наклонъ всего тѣла, руки, головы, линія глазъ—все въ обоихъ оригиналахъ, фотографіи и картинѣ, представляетъ много точекъ соприкосновенія, только, конечно, никакой портретъ и никакая фотографія не могли дать Ге того чуднаго выраженія печали, тоски, душевной муки, которое онъ вложилъ въ своего Христа".

Изъ этихъ данныхъ мы ясно видимъ, въ какомъ отношеніи Ге былъ послѣдователемъ и продолжателемъ Иванова, и какая была разница между этими художниками. Подобно Иванову, Ге является въ своей картинѣ новаторомъ. Онъ окончательно разорвалъ съ академическими традиціями и, въ этомъ, пошелъ даже дальше Иванова. Ему, для его картины, не нужно уже больше изучать никакихъ старыхъ мастеровъ. Онъ беретъ свои типы прямо изъ окружающей его обстановки и, не колеблясь, вноситъ ихъ въ картину. Но именно въ этомъ-то послѣднемъ и проявляется до очевидности вся разница между ними. Ивановъ шелъ по пути исторіи и добивался, по мѣрѣ силъ, полной исторической правды. Какъ выше было сказано, онъ внесъ въ свою картину „необходимость эпохи и колоритъ мѣстности", и если это удалось ему не вполнѣ, то въ томъ была не его вина. Онъ всю жизнь рвался въ Палестину, но, не успѣвши въ этомъ, старался, какъ могъ, пополнить этотъ пробѣлъ и возможно ближе къ истинѣ воспроизвести типы и характеры нужной ему страны. Ге, какъ мы видимъ, вовсе и не заботился объ этомъ. Онъ бралъ своихъ дѣйствующихъ лицъ прямо съ русской натуры. Палестина ему не нужна. Вся его забота—передать извѣстное психическое состояніе. Картина его есть воплощеніе его философскихъ взглядовъ. Освѣтивъ событіе съ той точки зрѣнія, которая увлекла его въ данную минуту, а увлекался онъ до конца жизни, какъ пылкій юноша, съ этой точки

онъ и освѣщалъ картину. И все, что мы сейчасъ сказали, касается не только данной картины, но всей дѣятельности художника.

Въ слѣдующей затѣмъ картинѣ, „Вѣстники Воскресенія“, Ге, напротивъ, по собственному признанію, сошелся во взглядахъ съ Ренаномъ, но и тутъ сошелся безо всякаго заимствованія, случайно, такъ какъ въ то время не успѣлъ еще прочесть его книги.

„Изъ Петербурга я устремился опять въ Италію, пишетъ самъ художникъ; тамъ я началъ писать „Вѣстники Воскресенія“. Я сошелся во взглядахъ съ Ренаномъ, въ его книгѣ „Les apôtres“ (не читавъ тогда еще этой книги). Онъ придаетъ громадное значеніе Магдалинѣ. Христосъ былъ взятъ, распятъ, всѣ ученики разбѣжались. Отъ этого избавила маленькую христіанскую общину Магдалина своей громадной любовью; такая любовь въ общежитіи бываетъ непригодна, но она дорогà для великихъ дѣлъ. Я отнесся къ сюжету картины такъ: Магдалина бѣжитъ через Голгоѳу, на Голгоѳѣ лежатъ кресты, которые свидѣтельствуютъ о казняхъ. Какъ противовѣсъ Магдалинѣ—три воина: два изъ нихъ идутъ впереди, третій отсталъ. Первые смѣются надъ отставшимъ, онъ же идетъ и разсчитываетъ, вѣрно ли онъ получилъ, по разсчету, третью часть. Этотъ воинъ мертвъ, хотя и живой; мертвые же кресты живы, потому что свидѣтельствуютъ о Христѣ“.

Еще подробнѣе высказалъ Ге свою задачу и свои взгляды въ письмѣ къ князю Гр. Гр. Гагарину. „Мысль картины, писалъ онъ: Воскресеніе, возвѣщенное противоположно двумя сторонами свидѣтелей (Матѳ. XXVIII, 1—15). Глубокое значеніе такого сопоставленія противоположныхъ сторонъ, свободныхъ выбору человѣка, вызвало созданіе произведеній искусствъ такихъ поэтовъ и художниковъ, какъ Данте, Микель-Анджело, Шекспира, Гёте и нашего Пушкина. Съ любовью ученика слѣдилъ я за ними, понимая всю важность мысли и способа выраженія. Оставаясь вѣрнымъ смыслу текста у трехъ евангелистовъ, я видѣлъ вотъ что:

На разсвѣтѣ перваго дня недѣли, на Голгоѳѣ, Лобномъ мѣстѣ, лежатъ позорные кресты, за спѣхомъ къ празднику неубранные; посрединѣ — крестъ Спасителя, со слѣдами крови и съ надписью ироніи, замѣнившей преступленіе; около—вѣнецъ терновый, поруганіе до мученій и крови. Это мѣсто и эти орудія, перестали быть только ими—нѣмымъ свидѣтельствомъ; они стали мѣстомъ и знаками искупленія. Чрезъ такое мѣсто, навстрѣчу,

мимо проходятъ свидѣтели словъ, и не только свидѣтели страданія и смерти, но и великаго торжества. Образомъ чего станутъ они, какъ свидѣтели? — путь ихъ, какъ и цѣль, противоположны.

Одни, отказавшись отъ правды, продали свидѣтельство по совѣсти; взявъ ложь, переживаютъ всѣ изгибы паденія. Наглое осмѣиваніе себя же въ поступкѣ, воровство другъ у друга воровской добычи; нежеланіе сначала, невозможность потомъ обернуться, чтобы увидѣть торжество правды, великую радость, которую тутъ же несетъ другой свидѣтель. Однимъ словомъ, паденіе до ничтожества, до безобразія. Они идутъ молчать о правдѣ и подтвердить своимъ безобразіемъ ложь и силу тьмы несуществованія.

Марія Магдалина, вѣря въ правду, увидѣла Христа воскресшаго. Она спѣшитъ возвѣстить эту радость великую тѣмъ, кого она любитъ, и всему міру. Марія Магдалина стала заревомъ иного свѣта, встрѣчая у самаго источника мрачный образъ тьмы; она уже сравненіемъ вступаетъ въ борьбу, и тѣмъ самымъ начинаетъ рядъ побѣдъ — исторію свободы человѣка, вѣнчанную въ воскресеніи Сына Человѣческаго.

Такую встрѣчу и такую побѣду я желалъ и, сколько могъ и умѣлъ, выразилъ въ картинѣ.

Для составленія пейзажа картины, добавляетъ онъ, я пользовался фотографіями, снятыми на мѣстѣ, въ Іерусалимѣ, англійскимъ фотографомъ „Day and son", принимая въ разсчетъ реставрацію мѣста въ данный историческій моментъ."

Съ этой картиною Ге уже окончательно вступилъ на тотъ путь, котораго не покидалъ до конца своей жизни. Мы съ цѣлью привели здѣсь всѣ его долгія разсужденія, чтобы показать, какъ вся его работа сосредоточивалась не въ воображеніи художника, а въ разсужденіяхъ философа. Все у него строится на антитезахъ, все анализируется разсудкомъ, а не возникаетъ въ образахъ и краскахъ. Онъ какъ бы гордится тѣмъ, что взгляды его совпали съ моднымъ въ то время мыслителемъ. И если, на этотъ разъ, онъ обратилъ вниманіе на реальность мѣста дѣйствія, то это было тогда только уступкою времени, такъ какъ въ то время другіе художники успѣли уже пріучить къ этому публику, и игнорировать этимъ условіемъ, какъ прежде, стало невозможно. Но этимъ дѣло и кончилось. Художникъ не обратилъ даже большого вниманія на техническую сторону дѣла. А. И. Сомовъ, въ своей рецензіи о картинѣ, несмотря на горячее сочувствіе къ художнику, писалъ

такъ: „техническія его средства не чужды нѣкоторыхъ недостатковъ: въ рисункѣ встрѣчаются погрѣшности, въ весьма своеобразной живописи есть что̀-то непріятное, въ колоритѣ слишкомъ рѣзкіе переходы изъ тона въ тонъ. Что̀ особенно удается ему, такъ это — освѣщеніе. Такъ и въ разсматриваемой картинѣ самое лучшее—эффектъ разсвѣта: небо, рдѣющее первыми лучами солнца, и сизые тоны, бродящіе по низу. Очень хороша и выразительна группа воиновъ, хотя передній изъ нихъ сильно напоминаетъ извѣстную античную статую смѣющагося Фавна. Что̀ касается до Магдалины, то художникъ, можетъ быть, не безъ намѣренія, придалъ ей видъ провозвѣстницы весны. По ошибкѣ въ линейной и воздушной перспективѣ, она такъ велика, что, не нагнувшись, не прошла бы въ іерусалимскія ворота. Она не привлекательна, но это не была бы бѣда, еслибъ лицо и поза мироносицы выражали тѣ чувства, которыя думалъ вложить въ нихъ художникъ, а ихъ-то и не достаетъ въ этой фигурѣ“.

Художникъ былъ поглощенъ здѣсь проповѣдникомъ, и картина потеряла всю свою художественность. Такъ отнеслось къ ней и общество. Картина эта вызвала противодѣйствіе со стороны духовенства. Когда устраивалась выставка, то распорядитель ея получилъ отъ министра Двора бумагу, гдѣ говорилось, что: „въ картинѣ „Утро по Воскресеніи Христа“ выраженіе мысли художника, по отзывамъ опытныхъ духовныхъ лицъ, не вполнѣ согласно съ евангельскимъ повѣствованіемъ о событіи, изображаемомъ этою картиною, и можетъ дать поводъ къ превратнымъ въ публикѣ сужденіямъ о предметѣ священномъ, притомъ же произведеніе сіе, по мнѣнію Совѣта Академіи, не чуждо нѣкоторыхъ недостатковъ въ художественномъ отношеніи, то за симъ удовлетвореніе ходатайства просителя о дозволеніи выставить означенную картину для обозрѣнія публики въ залахъ Императорской Академіи Художествъ признается неудобнымъ.“

Газета и публика шестидесятыхъ годовъ не могли отнестись спокойно къ подобному дѣйствію администраціи. Тотчасъ поднялась тревога, и, полъ-года спустя, картина была выставлена. Но, какъ мы уже видѣли, она настолько не имѣла успѣха, что тотъ же самый А. И. Сомовъ, который и устроилъ возможность ее выставить, не могъ дать о ней иного отзыва, какъ вышеприведенный.

Такова же была и слѣдующая за ней картина, „Христосъ въ Геѳсиманскомъ саду.“

„Первоначальная мысль, замѣчаетъ біографъ Ге, В. В. Стасовъ, была у Ге хороша, правдива и интересна даже и въ этихъ двухъ совершенно неудавшихся картинахъ. Никому раньше Ге не приходило въ голову нарисовать сцену на Голгоѳѣ, послѣ Воскресенія, и сцену въ Геѳсиманскомъ саду, раньше Голгоѳы, какъ нашъ русскій художникъ это сдѣлалъ, и тутъ присутствовала еще обычная его сила творчества и новизны. Но дальше этого первоначальнаго момента ничто у него не пошло. Ни выбора типовъ, ни выбора движеній, позъ, ни глубокаго выраженія потрясенной души — ничего у него не вышло. Въ каждой изъ этихъ картинъ онъ со всегдашней старательностью обращался къ живой, дѣйствительной натурѣ, изучалъ ее на стоящихъ передъ его глазами образахъ...; но удачи у него не было, и фигура Магдалины, съ широко развѣвающимися одеждами и бѣгущая по горѣ, выходила похожею на летучую мышь; Христосъ, вмѣсто непоколебимой „рѣшительности“, какъ желалъ Ге, представлялъ собою только неуклюжесть позы, ничтожество выраженія и жеста. Во всемъ вмѣстѣ не было никакой значительной психологіи, никакого голоса души, никакой силы, ни красоты, ни вкуса, ни умѣлости выбора, а проще сказать, никакого таланта“.

Вся дальнѣйшая дѣятельность Ге проходитъ подъ непосредственнымъ вліяніемъ графа Л. Н. Толстого, которымъ нашъ художникъ увлекся со всемъ жаромъ своей пылкой и цѣльной натуры. Все, что бы онъ ни дѣлалъ, онъ мысленно имѣлъ передъ собою, въ видѣ судьи, графа Л. Н. Толстого; мало того, онъ прямо совѣтовался съ нимъ, и часто, по его совѣтамъ, измѣнялъ свои композиціи. Графъ Л. Н. Толстой былъ для него идеаломъ. „Меня утѣшаетъ, писалъ онъ въ одномъ письмѣ, что я похожъ на моего дорогого друга Льва Николаевича.“—„Работа Толстого, писалъ онъ въ другомъ мѣстѣ, открыла цѣлое ученіе Христа во всей его силѣ.“

А графъ Толстой писалъ ему, между прочимъ: „Не въ томъ дѣло, какъ вы знаете, чтобы N N хвалилъ, а чтобы чувствовать, что говоришь нѣчто новое, и важное, и нужное людямъ.“

И эти слова стали какъ бы девизомъ нашего художника—съ этихъ поръ до конца своей жизни онъ о томъ только и заботился, чтобы говорить „нѣчто новое и важное“, а считая, что въ работахъ его геніальнаго друга открыто „цѣлое ученіе Христа“, онъ и посвящаетъ теперь свою кисть всецѣло проповѣди этого ученія.

Съ этой именно точки зрѣнія эти произведенія его и имѣютъ громадное значеніе не только въ исторіи русскаго искусства, но и вообще въ исторіи умственнаго движенія въ Россіи, какъ выразители въ живописи цѣлаго теченія, обратившаго на себя всеобщее вниманіе. Кромѣ того, самая „новизна“ трактовки составляетъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, и художественное значеніе ихъ.

Съ начала лѣта 1886 года и весь 1887 годъ художникъ занятъ былъ сочиненіемъ множества рисунковъ на евангельскія темы, намѣреваясь иллюстрировать все Евангеліе въ духѣ увлекшаго его ученія. Но рисунки не удовлетворяли его, онъ чувствовалъ себя въ нихъ слабѣе, чѣмъ въ краскахъ, и скоро перешелъ къ картинамъ.

Первою изъ нихъ является „Выходъ съ Тайной Вечери въ Геѳсиманскій садъ.“

„Толстой и мы, говоритъ Ге въ своихъ запискахъ, искали одного и того же. Для меня началась новая жизнь. Я съ совершенно новой точки зрѣнія написалъ картину „Выходъ съ Тайной Вечери.“ Христосъ почувствовалъ начало агоніи, которая преслѣдовала его раньше. Въ этой картинѣ у меня новое отношеніе ко Христу.“

Но картина эта, вслѣдствіе недостатковъ въ исполненіи и плохого колорита, успѣха не имѣла, такъ что печать о ней обмолчала вовсе, а публика проходила ее мимо. Только небольшая часть публики вникла въ ея содержаніе и оцѣнила ея достоинства. Но художникъ, ободряемый своимъ великимъ другомъ, не падалъ духомъ и принялся за другую картину: „Что́ есть истина?“ (рис. 166).

„Дорого было изобразить ту минуту, говоритъ онъ въ своихъ запискахъ, когда Христосъ со своимъ ученіемъ стоитъ передъ тѣмъ, кто отрицаетъ Его ученіе. Пилатъ считалъ себя властью, Христосъ же говорилъ: Я—царь безъ солдатъ. Царь есть свободный человѣкъ. Я родился для того, чтобы доказать эту истину. Человѣкъ—существо разумное, свободное. Пилатъ спрашиваетъ: „Что̀ есть истина?“ Для него нѣтъ одной истины, для него существуетъ много истинъ. Пилатъ боготворилъ физическую силу, Христосъ же есть Существо убѣжденій. Важно было показать столкновеніе этихъ двухъ началъ.“

На выставкѣ въ Петербургѣ картину эту постигла опять неудача. Публика, въ большинствѣ, отнеслась къ ней несочувственно, и, чрезъ нѣсколько дней, ее велѣно было убрать съ выставки.

Но въ печати явилось нѣсколько сочувственныхъ и горячихъ отзывовъ; такъ, напримѣръ, Мордовцевъ писалъ въ „Новостяхъ“:

„Впечатлѣніе, испытанное мною передъ картиною „Что̀ есть истина?“ до того могуче, что я, по крайней мѣрѣ, иначе не могу отнестись къ созданію г. Ге, какъ къ величайшему явленію не только въ области искусства, но и въ области философіи исторіи. Вглядитесь въ вопрошающаго и вопрошаемаго. Первый—это типъ сытаго, упитаннаго римлянина временъ Лукулла. Что̀ для него истина! Когда въ глаза ему этотъ оборванный, истерзанный и избитый нищій, котораго отдавали ему же на судъ, заговорилъ объ истинѣ, то извѣдавшій всѣ издѣвательства надъ этою истиной римлянинъ, для котораго она была только въ четырехъ иниціалахъ S. P. Q. R. и въ лицѣ цезаря, иначе не могъ отнестись къ словамъ жалкаго нищаго, какъ съ сытою ироніей: „Что̀ такое эта истина! что̀ мнѣ твоя истина! что̀ ты мнѣ говоришь о ней!»—Я, по крайней мѣрѣ, нахожу, что можно и такъ понимать вопросъ римлянина. Оттого, можетъ быть, одинъ изъ опытныхъ литераторовъ и замѣтилъ мнѣ на выставкѣ:—„Почему же у него иронія на лицѣ, когда вопросъ такой серьезный?..“ Но вопрошаемый! Я никогда не забуду этого лица, выраженія этихъ глазъ!.. На настоящей картинѣ Ге, продолжаетъ онъ далѣе, лицо вопрошаемаго и глаза поразительны. Они преслѣдуютъ меня до сихъ поръ и долго будутъ, я увѣренъ, преслѣдовать, какъ видѣніе, потрясающее всю нервную систему. Ему, вѣдь, плевали въ лицо! Наканунѣ этого утра, Онъ испытывалъ съ вечера страшную предсмертную агонію души, молясь о томъ, чтобы Его миновала чаша страданій, на которыя Онъ, собственно, и пришелъ въ міръ. Какимъ же инымъ Онъ долженъ былъ явиться утромъ передъ Пилатомъ, какъ не такимъ, какимъ изобразилъ Его Ге? И этотъ Божественный Страдалецъ, въ рѣшительный моментъ Своей божественной на землѣ миссіи, заговорилъ объ истинѣ—избитый, оплеванный, оборванный, босой, съ концами оборванныхъ веревокъ, которыми Ему связывали руки, взглянулъ на вопрошающаго такимъ взглядомъ, какой вы встрѣчаете на поражающемъ васъ своею страшною реальностью лицѣ замѣчательнаго полотна Н. Н. Ге! Что вопросъ этотъ для вопрошающаго былъ „празднымъ“—это видно изъ того, что, не дожидаясь отъ Него отвѣта, онъ уходитъ: „и сіе рѣкъ, паки изыде ко іудеямъ“. На лицѣ вопрошающаго нѣтъ ни вниманія, ни ожиданія — ибо оно равнодушно къ истинѣ“.

Въ такомъ же духѣ писалъ къ художнику Н. С. Лѣсковъ: „Лицо Христа, писалъ онъ, превосходно отвѣчаетъ его характеру и выражаетъ его. Всю мою жизнь я искалъ такого лица и, наконецъ, увидалъ его на вашей картинѣ“.



Рис. 166. Ге Н. Н. Что̀ есть истина?

Сочувственно отнеслись критики въ Западной Европѣ и въ Америкѣ, куда потомъ ѣздила картина, наши же напротивъ, какъ мы сказали, въ большинствѣ приняли ее недружелюбно.

За этою картиною слѣдовалъ „Предатель“, или „Іуда“.

„Много формъ перемѣнилъ и два раза бросалъ, пишетъ онъ въ одномъ письмѣ; все думалъ, что не слажу, и вотъ послѣ

долгихъ мученій, устроилъ, т. е. написалъ, и, какъ всегда бываетъ, кажется: какъ просто! Все это происходитъ оттого, что во всѣхъ насъ много хламу, который залеживается по угламъ и лѣзетъ своими старыми формами. А въ особенности этого много у меня: за сорокъ лѣтъ могъ накопить! Но вотъ, когда бросишь все и примешься, какъ дитя, тогда и выйдетъ хорошо. А бросить картину мнѣ было жаль. Сюжетъ очень дорогой для меня. Іуда мнѣ представляется предателемъ, первообразомъ предательства. При прогрессѣ, часто при совершенствованіи — а оно есть у всякаго желающаго быть человѣкомъ — старыя, низшія потребности плотскія дѣлаютъ бунтъ и возстаютъ на человѣка. И вотъ онъ, по слабости, уступаетъ, — вотъ и предательство. Я сдѣлалъ такъ: Христа повели и ведутъ съ факелами. Группа эта очень далеко и скоро исчезнетъ. За ней бѣгутъ Петръ и Іоаннъ. Въ большомъ разстояніи идетъ тихо Іуда. Онъ не можетъ бросить, долженъ идти, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, ему нельзя идти. И вотъ эта нерѣшительность выражается вполнѣ въ этой одинокой фигурѣ, идущей по той же дорогѣ. Онъ и дорога залиты луннымъ свѣтомъ, а группа удаляющагося Христа, вдали, по дорогѣ, освѣщена факелами. Ученики же бѣгутъ, еще освѣщенные луной. Вотъ картина".

„Все возился со своимъ „Іудой", пишетъ онъ въ другомъ письмѣ. Я все хотѣлъ выразить его душу, понятно, что внѣшность не можетъ представить никакого интереса. Понималъ я, что нужно его увидать послѣ совершенія предательства—все это такъ, но не могъ сразу найти форму, и вотъ, два раза бросивъ совсѣмъ картину, я нашелъ настоящую форму. Жаль мнѣ, это разсказать мало, — до того пластично,—это надо видѣть. Іуда идетъ слѣдомъ за толпой, уводящей Христа, не толпа идетъ скоро; ученики, Іоаннъ и Петръ, бѣгутъ слѣдомъ, а на большомъ разстояніи отъ нихъ идетъ медленно Іуда, и побѣжать не можетъ, и бросить не можетъ. При этомъ, освѣщеніе и мѣстность поддерживаютъ настроеніе. Съ небывалою страстью я работаю и, Богъ дастъ, скоро окончу".

Но и эта картина имѣла не бо́льшій успѣхъ въ публикѣ.

Слѣдующая его картина, „Синедріонъ", была вовсе запрещена и на выставкѣ не появлялась. „Лишь очень немногіе, говоритъ В. В. Стасовъ, кое-какъ, тайкомъ, словно совершая какое-то преступленіе, успѣли взглянуть на нее, на нѣсколько минутъ, въ да-

лекой замкнутой залѣ, состоявшей при выставкѣ. Я былъ изъ числа этихъ немногихъ".

Разбирая далѣе эту картину, онъ говоритъ: „Общее впечатлѣніе было чрезвычайно поэтично и ново. Огненное освѣщеніе отъ несомыхъ свѣтильниковъ было необыкновенно художественно, какъ вообще всѣ освѣщенія у Ге. Расположеніе группъ въ картинѣ было крайне живописно: въ одну сторону, наискось по полотну и прямо на зрителя, идутъ еврейскіе храмовые священники, со свитками, прислужники несутъ пальмовыя вѣтки и струнные псалтири, всѣ поютъ торжественный вечерній гимнъ. Въ глубинѣ—старшины и старцы; налѣво—первосвященникъ со своею свитой, въ яростномъ гнѣвѣ, подходитъ ко Христу, стоящему у стѣны, и осыпаетъ его своими упреками, выговорами и негодованіемъ. Все вмѣстѣ, не взирая на всегдашніе у Ге недостатки техники, художественнаго исполненія, являлось чѣмъ-то совершенно новымъ, истинно поразительнымъ, производящимъ неизгладимое впечатлѣніе... Одно только лицо Христа было неудовлетворительно, по типу и выраженію, но его онъ впослѣдствіи кореннымъ образомъ измѣнилъ къ лучшему".

Перемѣна эта была сдѣлана художникомъ, по совѣту графа Л. Н. Толстого, который писалъ ему: „Ужасно крѣпко засѣла мнѣ въ голову мысль, что въ вашей „Повиненъ смерти!" необходимо переписать Христа: сдѣлать его съ простымъ, добрымъ лицомъ и съ выраженіемъ сострадания — такимъ, какое бываетъ на лицѣ добраго человѣка, когда онъ знакомаго, добраго, стараго человѣка видитъ мертвецки пьянымъ, или что-нибудь въ этомъ родѣ. Мнѣ представляется, что будь лицо Христа простое, доброе, сострадающее, всѣ все поймутъ. Вы не сердитесь, добавлялъ онъ, что я совѣтую, когда вы все думали, передумали тысячи разъ. Ужъ очень мнѣ хотѣлось бы, чтобы поняли всѣ то, что̀ сказано въ картинѣ: „что̀ велико передъ людьми—мерзость передъ Богомъ" и мн. др.".

Послѣднею картиной, вышедшей изъ-подъ кисти Ге, было „Распятіе", которымъ онъ занимался въ теченіе десяти лѣтъ, то бросая его, то вновь за него принимаясь. Еще въ 1884 г. онъ набросалъ первый эскизъ, съ толпою народа у креста, среди которыхъ одного, получившаго хитонъ Христа, художникъ называлъ выигрывшемъ двѣсти тысячъ: „увидя этого человѣка, говорилъ онъ, никто болѣе не захочетъ выиграть двѣсти тысячъ". Черезъ четыре

года онъ переписалъ картину снова, и, на этотъ разъ, Распятіе виднѣлось изъ-за разорванной занавѣси іудейскаго храма. Лицо Христа изображало страшное мученіе. Всѣхъ такихъ эскизовъ написалъ онъ девятнадцать.

Наконецъ, въ серединѣ 1892 года, онъ сообщалъ одному пріятелю: „Я пишу Распятіе въ христіанскомъ смыслѣ, а не въ смыслѣ католичества. Я говорю католичества, потому что только католическая церковная вѣра имѣла искусство—другія вѣры, православная и протестантская, не имѣли и не имѣютъ. Искусства католическаго смыслъ заключается въ томъ, что Христосъ изображается съ цѣлью возбужденія только чувствъ въ вѣрующемъ, т. е. чувствъ любви, или сочувствія къ страданію. Это уже изжито, этого недостаточно, нужно намъ больше, нужно намъ, глядя на Христа, себя понимать и найти въ себѣ то, что̀ онъ указывалъ, т. е. сыновность свою къ Богу... Вотъ эту задачу я и исполняю въ разбойникѣ, который распятъ со Христомъ рядомъ. Онъ понялъ Сосѣда, Его невинность, и проснулся самъ къ этому, и выражаетъ горемъ, плачетъ за свою прошлую, подлую жизнь, а Христосъ, не смотря на мученія казни, чуткій ко всякому истинному, великому проявленію Бога въ человѣкѣ, обратился къ нему, къ разбойнику, и выражаетъ ему свое признаніе, и сочувствіе, и любовь“.

„Мнѣ показалось, разсказываетъ одна родственница художника, что это лучшее выраженіе для „Распятія“. Я не могла не плакать, глядя на Него. Христосъ только что умеръ и, изнеможенный и изнуренный, опустился на крестѣ, а разбойникъ, глядя на Него, плачетъ. „Христосъ, умирая, поднимаетъ любовь“, говоритъ Николай Николаевичъ. И все это облито яркимъ, бѣлымъ полуденнымъ солнцемъ“.

Но однимъ письмомъ своимъ, гр. Л. Н. Толстой сразу далъ совершенно новое направленіе картинѣ Ге. „У меня есть картинка шведскаго художника, писалъ онъ, гдѣ Христосъ и разбойники распяты такъ, что ноги стоятъ на землѣ“.

Тотчасъ вслѣдъ за этимъ письмомъ, художникъ пишетъ къ дочери графа, Татьянѣ Львовнѣ: „картину свою я написалъ за-ново, и этотъ послѣдній толчекъ мнѣ далъ дорогой мой другъ, а вашъ отецъ, Левъ Николаевичъ. Когда онъ написалъ мнѣ про картину шведскаго художника, въ которой распятые стоятъ, меня это поразило. Давно мнѣ хотѣлось такъ сдѣлать, и я искалъ

оправданіе, и нашелъ у Рича (въ его словарѣ древности) и у Ренана. И сдѣлалъ. Въ это же время дожидался картинки шведа, и крайне удивился, не найдя ничего подобнаго у шведа. Картинка шведа трактуетъ по старому, по-католически, какъ я называю, т.-е. вся обстановка старая, а смыслъ тоже старый. Вся картина сдѣлана для возбужденія чувствъ жалости и состраданія—этого уже мало. И вотъ, получивъ этотъ новый толчекъ, въ ожиданіи картины шведа, я составилъ новую картину, и по смыслу, и по обстановкѣ. Новая потому, что вызываетъ въ зрителѣ, или должна вызвать, желаніе такъ же совершенствоваться, какъ это дѣлалъ кающійся разбойникъ. Картина представляетъ слѣдующее: всѣ три фигуры стоятъ на землѣ; пригвождены ноги къ столбу креста, и руки къ перекладинѣ только двухъ, а третій привязанъ веревками, такъ какъ перекладина креста короче. Первый къ зрителю разбойникъ, сказавъ Христу: „Помяни меня, Господи“, опустилъ голову и плачетъ. Христосъ, чуткій до любви, обернулъ свою замученную голову къ нему, полную любви и радости, а третій вытянулся, чтобы видѣть своего товарища, и остается въ полномъ недоумѣніи, видя его слезы. Фигуры стоятъ въ перспективѣ, у стѣны, и освѣщены солнцемъ. Картина свѣтлая. Вдали слуги, послѣ розыгрыша, окружили выигранную одежду Христа и составили группу на послѣднемъ планѣ.“

Но и на этомъ художникъ не остановился и все продолжалъ передѣлывать и передѣлывать. Почти годъ спустя послѣ того, онъ пишетъ: „Вотъ я уже мѣсяцъ сижу одинъ и работаю, работаю свою картину; только сегодня сдѣлалъ то, что̀ называется „сочиненіе“. Ужасно трудно мнѣ доставалась эта картина, но, наконецъ, я нашелъ то, что̀ было въ душѣ... Христосъ и два разбойника: одинъ—отрицаніе, другой—признаніе... Налѣво, передъ Христомъ, немного пьяный, одинъ разбойникъ, со смѣхомъ на лицѣ, повисъ на крестѣ... Стѣна, ѳонъ картины, въ тѣни, и въ этой тѣни, за добрымъ разбойникомъ, лежитъ цѣлая толпа тѣхъ, которые, вмѣстѣ съ разбойникомъ, просятъ того же. Такъ и мы съ тобой и нашъ дорогой Левъ Николаевичъ, и всѣ наши, кому дорога правда.“

Еще нѣсколько мѣсяцевъ спустя, онъ опять пишетъ графу Л. Н. Толстому: „Да, эта картина меня страшно измучила, и, наконецъ, я вчера нашелъ то, что̀ нужно, т. - е. ѳорму, которая вполнѣ живая. Меня мучили кресты, громадный холстъ, а картины нѣтъ, нѣтъ жизни, нѣтъ того, что̀ дорого въ Христѣ. И вотъ я

нашелъ способъ выразить Христа и двухъ разбойниковъ вмѣстѣ, безъ крестовъ, на Голгоѳѣ, только—что приведенныхъ. Всѣ три—страдальцы, и страшно поражаетъ молитва самого Христа. Одного разбойника бьетъ лихорадка, другой убитъ горемъ, что жизнь его погана и вотъ до чего довела. Однимъ словомъ, вы уже догадываетесь, что три души живыя на холстѣ. Я самъ плачу, смотря на картины.... Радуюсь несказанно, что этотъ, самый дорогой моментъ жизни Христа я увидѣлъ, а не придумывалъ его. Я сразу всей душой почувствовалъ и выразилъ.“

Въ отвѣтъ на это, графъ Л. Н. Толстой писалъ: „Радъ извѣстію, что вы довольны послѣднимъ замысломъ картины. Я увѣренъ, что это будетъ хорошо. Мнѣ нравится дрожащій въ лихорадкѣ разбойникъ (я его давно знаю и жду), нравится и моментъ. Только бы Христосъ не былъ исключителенъ, и даже исключительно непривлекателенъ, какимъ онъ былъ на послѣдней картинѣ. И только бы вы по техникѣ удовлетворили требованіямъ художнической школы. Если уже выставка и большая картина, то надо считаться съ этимъ. Вы меня простите, если то, чт̀о я скажу, не то, но я не могу не сказать все, чт̀о думаю. Мнѣ кажется, въ вашихъ картинахъ, въ работѣ вашихъ картинъ происходитъ страшная трата самаго драгоцѣннаго матеріала, въ родѣ—простите за сравненіе—печенья бѣлаго хлѣба изъ перваго сорта муки, который любятъ господа, и бросанія отрубей, въ которыхъ самое вкусное и питательное. Вы мнѣ разсказывали первую мысль картины—и, вѣрно, она была написана—состоящую въ томъ, что смерть на крестѣ Христа побѣждаетъ разбойника. И мнѣ это нравилось, по своей ясности, живописности и по выраженію величія Христа на впечатлѣніи, произведенномъ Имъ на разбойника, какъ Гомеръ, чтобы описать красоту Елены, говоритъ, что когда она вышла, старики изумились и встали. Потомъ вы еще иначе изображали; прежде—еще иначе. И все это были картины, важныя по содержанію. То же у васъ было, сколько я знаю, съ Іудой. Всѣ эти эскизы—самыя капитальныя отруби, и всѣ они пропадаютъ, чтобы дѣлать господскій бѣлый хлѣбъ. Я первый буду радоваться на вашу теперешнюю картину и умиляться ею, но, всетаки, жалѣю про всѣ тѣ, которыя остались по дорогѣ, и которыхъ, теперь, по крайней мѣрѣ, никто, кромѣ васъ, написать не можетъ. Я непрестанно жалѣю о томъ, что вы оставили тотъ планъ ряда картинъ евангельскихъ. Можетъ быть, трудно ихъ кончать, довести до из-

вѣстной нужной степени техническаго совершенства — этого я не знаю; но знаю, что это все то, чтò вы передумали, перечувствовали и перевидѣли своимъ художествомъ, христіанскимъ зрѣніемъ,—все это вы должны сдѣлать. Въ этомъ ваша прямая обязанность, ваша служба Богу".

Впечатлѣніе этого письма на Ге было такъ глубоко и сильно, что, получивши его, онъ отвѣчалъ: „Ваше письмо меня разбудило и, страшно сказать, объяснило мнѣ мою мысль. Я точно во снѣ былъ, работалъ безъ устали, передѣлывалъ безъ конца все, чтò можно было передѣлать, и вдругъ все понялъ и сразу сдѣлалъ то, чтò нужно. Вы можете понять, какъ я вамъ благодаренъ за ваше дружеское слово. Эти три дня я писалъ на-ново новую картину. Въ ней ясно выражено то, чтò я такъ жадно искалъ, до изнеможенія, до забвенія своей самой дорогой мысли. И какая удивительная вещь, что въ ней я вижу весь кругъ своей безъ конца работы. Значитъ, я недаромъ мучился... Да, милый другъ, вы сами теперь узнаете, чтò вы мнѣ дали".

И Ге принялся кончать свою картину. „На другое утро, разсказываетъ въ своемъ дневникѣ упоминавшаяся нами раньше родственница Ге, Николай Николаевичъ повелъ меня показать новую картину. Первую минуту я ничего не поняла, потомъ разглядѣла, что на картинѣ изображена ночь, чуть видны распятія, посреди Христосъ, уже мертвый, около разбойника стоитъ и обнимаетъ его Христосъ-видѣніе, свѣтлый и въ терновомъ вѣнцѣ. „Днесь со мною будеши въ раю". Написано было все еще очень неясно, но изъ этого могла быть поразительная картина".

Но и на этой композиціи художникъ не остановился и наконецъ, 4 января 1894 года, послѣ десяти лѣтъ всякихъ исканій и передѣлокъ, онъ окончилъ картину, уже въ другомъ видѣ, и повезъ ее въ Москву, а оттуда въ Петербургъ на выставку.

Художникъ самъ былъ доволенъ картиной: „Сдѣлалъ такъ сильно, какъ еще не думалъ", писалъ онъ про нее. Его другъ и учитель, когда увидалъ картину, то попросилъ сперва оставить его одного. Когда же, черезъ нѣкоторое время, Ге вошелъ къ нему, то графъ Л. Н. Толстой со слезами обнялъ его и сказалъ: „Другъ мой, я чувствую, что это именно такъ и было. Это выше всего, чтò вы сдѣлали".

На выставку поставить картину было запрещено, но много на-

роду видѣло ее въ квартирѣ у Страннолюбскихъ, гдѣ она находилась въ ожиданіи выставки.

„Получивъ разрѣшеніе, разсказываетъ г-жа Страннолюбская, привести къ картинѣ нашу прислугу, латышку-лютеранку, не знавшую содержанія картины, я привела Катерину и посадила ее на стулъ передъ картиной. Она долго смотрѣла, потомъ начала тихо плакать, потомъ разрыдалась и, выбѣжавъ изъ комнаты, бросилась на колѣни передъ Николаемъ Николаевичемъ и стала цѣловать его руки. Я увела ее и насилу могла успокоить. „Я много видѣла картинокъ, говорила она, заливаясь слезами, но такой вѣрной еще никогда не видала“.... Вотъ такое же впечатлѣніе, продолжаетъ г-жа Страннолюбская, производила эта картина и на другихъ простыхъ людей, и на хуторѣ, и у Л. Н. Толстого, и они точно также благодарили Н. Н. Ге. Къ намъ приходили ее смотрѣть родственники и знакомые нашей прислуги, швейцаръ и дворники нашего дома, сосѣдній лавочникъ, почтальонъ, прислуга нашихъ знакомыхъ и т. д. Тутъ были и лютеране, и православные, и на всѣхъ картина производила глубокое впечатлѣніе. Наша же Катерина все время, что̀ картина была въ домѣ, не могла пройти мимо нея безъ слезъ, и я не разъ видѣла, какъ она убирала комнату, заливаясь горючими слезами... У насъ въ квартирѣ воцарилась какая-то особенная тишина, точно въ домъ привезли не вещь, а тяжело больного. Мы ходили на цыпочкахъ и говорили шопотомъ. Черезъ нѣсколько дней пугавшая меня сначала картина получила для меня необычайную прелесть, производила умиляющее и возвышающее душу впечатлѣніе...“

Услыхавши про картину, многіе постарались увидать ее. „Наша публика, продолжаетъ свой разсказъ г-жа Страннолюбская, была самая разнообразная: были художники, врачи, литераторы, педагоги, ученые, сановники, рабочіе, моряки, военные, юристы, чиновники всевозможныхъ вѣдомствъ, женщины-врачи, даже одинъ священникъ, наконецъ, масса женской и мужской учащейся молодежи. Изъ всей этой пестрой толпы, принадлежащей ко всевозможнымъ либеральнымъ и нелиберальнымъ лагерямъ, исповѣдующей самыя разнообразныя идеи, только восемнадцать человѣкъ рѣзко осудили картину за ея „антирелигіозное направленіе“. Изъ нихъ четверо были служащіе по судебной части (два прокурора и два присяжныхъ повѣренныхъ), а остальные четырнадцать состояли изъ свѣтскихъ дамъ съ ихъ молоденькими дочерьми. Послѣднимъ, видимо,

не хотѣлось уходить, но ихъ старшія родственницы торжественно выплыли изъ квартиры. Двѣ молодыхъ дѣвушки, одна дама и одинъ молодой человѣкъ не имѣли мужества преодолѣть первое впечатлѣніе ужаса и стремительно выбѣжали изъ квартиры послѣ перваго взгляда на картину. Изъ остальной массы были, разумѣется, люди, пришедшіе смотрѣть картину изъ празднаго любопытства, изъ своего рода модной обязанности, или же, наконецъ, просто изъ приличія и ради личныхъ отношеній къ Николаю Николаевичу: они принимали картину съ полнѣйшимъ равнодушіемъ. Были и узкіе любители прекраснаго, возмутившіеся отсутствіемъ эстетики, желавшіе, по словамъ Толстого, чтобы „писали казнь, и чтобы это было, какъ цвѣточки“. Огромное же большинство было задѣто за живое, потрясено до глубины души. Многіе по нѣскольку разъ приходили и цѣлые часы просиживали передъ картиной. Особенно горячо относилась къ ней молодежь. Эта картина обладала волшебнымъ даромъ разрушать между незнакомыми людьми ледяную стѣну. И сколько интимнѣйшихъ мыслей, сколько завѣтныхъ вѣрованій было высказано передъ этой картиной. Сколько было пролито слезъ! Многіе незнакомые обнимали и цѣловали Николая Николаевича съ горячими слезами благодарности. Это всегда волновало и трогало Николая Николаевича. „Для васъ, для васъ я это дѣлалъ“, говорилъ онъ обыкновенно въ отвѣтъ, чуть-чуть не со слезами. Многіе писали восторженныя письма. Николай Николаевичъ хранилъ ихъ особенно тщательно и цѣнилъ.

Мнѣ не разъ приходилось еще гораздо раньше слышать, что Ге пишетъ свои картины безъ натуры.—„Да и гдѣ же въ деревнѣ найти натуру“, говаривали иные. Это совершенная неправда.—„Они напрасно воображаютъ,—сказалъ мнѣ какъ-то Николай Николаевичъ,—разбойника я писалъ съ деревенскаго парня, а фигуру Христа—съ одного родственника, и въ томъ, и въ другомъ случаѣ, разумѣется, измѣнивъ лицо“. Эскизы онъ писалъ въ саду. Ему нужно было видѣть трупы, и онъ ходилъ въ анатомическій театръ. „И вотъ, чтò значитъ, когда человѣкъ имѣлъ передъ собою опредѣленную цѣль, разсказывалъ Николай Николаевичъ. Если бы я случайно зашелъ въ анатомическій театръ, я бы навѣрное не вынесъ и упалъ бы въ обморокъ. А тутъ, я оставался тамъ по долгу, былъ спокоенъ“. Но ему нужно было передать послѣдній остатокъ, какъ послѣдній слѣдъ жизни. Этотъ ужасный моментъ, который, по признанію видѣвшихъ картину врачей, съ такой не-

обычайной реальностью переданъ тамъ, Николай Николаевичъ уловилъ на лицѣ своей умиравшей жены. — „И вотъ что̀ значитъ быть художникомъ, сказалъ онъ, я былъ внѣ себя отъ ужаса и горя, но я оставался себѣ вѣренъ и не могъ не смотрѣть, не могъ не видѣть, какъ художникъ!“

Эта картина была лебединою пѣснью художника. Здѣсь онъ вполнѣ выразилъ все свое вѣрованіе и окончилъ свое дѣло. Чрезъ нѣсколько мѣсяцевъ по окончаніи картины, окончилъ свое земное существованіе и творецъ ея.

XXVI.

Подобно Ге, и Крамской (рис. 167) тоже задумалъ цѣлую серію картинъ изъ жизни Христа, которая должна была начаться „Проповѣдью“, а кончиться „Судомъ Пилата“; но исполнилъ только двѣ изъ нихъ: „Христосъ въ пустынѣ“ (рис. 168) и „Христосъ на судѣ передъ Пилатомъ“, и то послѣдняя осталась неоконченною.

Еще тотчасъ на выходѣ изъ Академіи онъ уже вылѣпилъ изъ глины голову Христа, а потомъ лѣпилъ ее и изъ воску.

„Вотъ уже пять лѣтъ, писалъ Крамской своему другу Ѳ. А. Васильеву, неотступно Онъ стоялъ передо мной; я долженъ былъ написать Его, чтобы отдѣлаться, и я ни разу не колебался въ томъ, что Онъ дѣйствительно не имѣлъ въ Себѣ ничего земного, и это слово взято вами вѣрно, т. е. у Него только и было земного, что форма. Но развѣ жъ форма не есть доказательство августѣйшей мысли? Во время работы за Нимъ много я думалъ, молился и страдалъ. Бывало, вечеромъ, уйдешь гулять и долго по полямъ бродишь, до ужаса дойдешь и вотъ видишь фигуру, статую. На утрѣ, усталый, измученный, изстрадавшійся, сидитъ Онъ, одинъ между камнями, печальными, холодными камнями; руки судорожно и крѣпко, крѣпко сжаты, пальцы впились, ноги поранены и голова опущена. Крѣпко задумался, давно молчитъ — такъ давно, что губы какъ будто запеклись, глаза не замѣчаютъ предметовъ, и только, время отъ времени, брови шевелятся, повинуясь законамъ мускульнаго движенія. Ничего Онъ не чувствуетъ,—не чувствуетъ, что холодно немножко, не чувствуетъ, что у Него всѣ члены уже какъ будто окоченѣли отъ продолжительнаго и неподвижнаго си-

дѣнья. Нигдѣ и ничего не шевельнется, только у горизонта черныя облака плывутъ отъ востока, да нѣсколько волосковъ по воздуху стоятъ горизонтально отъ вѣтра. И онъ все думаетъ, все думаетъ. Страшно станетъ. Сколько разъ плакалъ я передъ этой фигурой! Ну что̀-жъ послѣ этого? Развѣ можно написать?! И вы

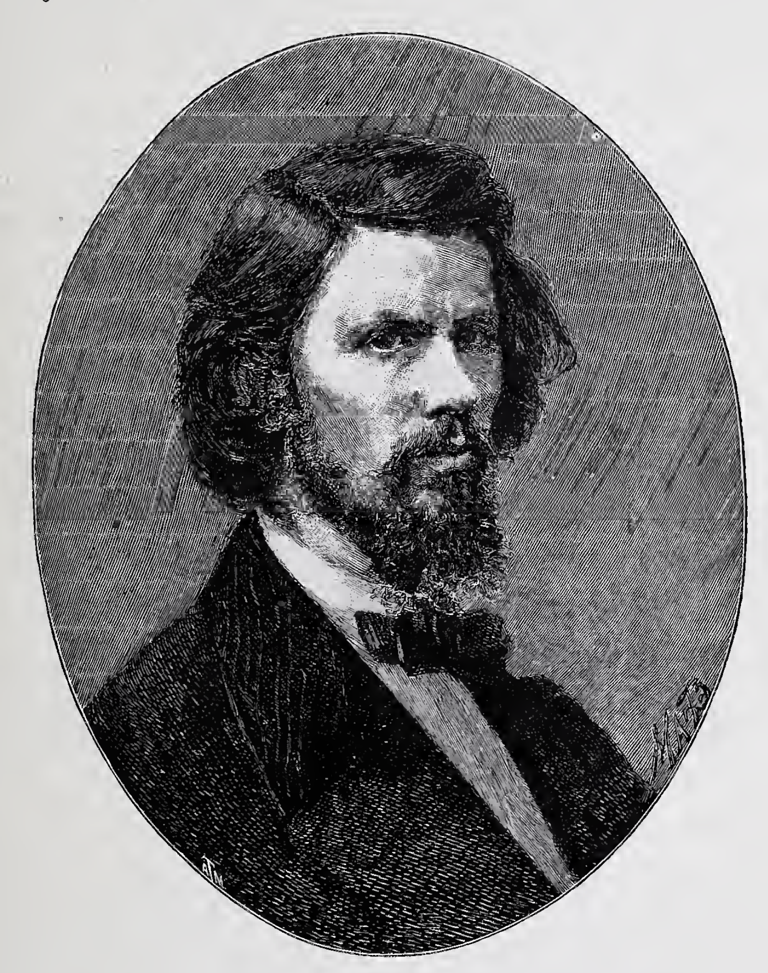


Рис. 167. И. Н. Крамской. Съ гравюры В. В. Матэ.

спрашиваете себя и справедливо спрашиваете: могу ли я написать Христа? Нѣтъ, дорогой мой, — не могу и не могъ написать, а все-таки писалъ, и все писалъ до той поры, пока не вставилъ въ раму, до тѣхъ поръ писалъ, пока Его другіе не увидѣли. Словомъ, совершилъ, быть можетъ, профанацію, но не могъ не писать. Долженъ былъ написать. Ужъ какъ хотите, а не могъ я обойтись безъ этого. Я могу сказать, что писалъ его слезами и кровью. Но, вѣроятно, какъ слезы мои, такъ и кровь, должно быть, были не сов-

сѣмъ доброкачественны, потому что мнѣ иногда кажется, что это какъ будто и похоже на ту фигуру, которую я по ночамъ видѣлъ, то вдругъ — никакого сходства".

Еще ярче выразился И. Н. Крамской, по поводу этой картины, въ письмѣ своемъ къ В. М. Гаршину, на котораго появленіе на выставкѣ картины Крамского произвело настолько сильное впечатлѣніе, что, не будучи лично знакомъ съ художникомъ, онъ, тѣмъ не менѣе, обратился къ нему письменно и спрашивалъ его: „Утро ли это сорокъ перваго дня, когда Христосъ уже вполнѣ рѣшился и готовъ идти на страданіе и смерть, или та минута, когда „пріиде къ Нему бѣсъ", какъ выражаются мои оппоненты. Я вполнѣ увѣренъ въ правотѣ перваго толкованія. Видѣть въ фигурѣ Іисуса страданіе и борьбу только потому, что у Него измученное лицо, — это показываетъ очень поверхностное знакомство съ человѣческою душою. „Если бы Онъ рѣшился, Онъ имѣлъ бы сіяющее лицо", сказалъ мнѣ одинъ изъ публики. Христу сіять изъ-за сознанія того, что Онъ рѣшился на хорошее дѣло! „Какой, дескать, я хорошій!"

Тѣ черты, которыя вы придали своему созданію, вовсе не служатъ къ возбужденію жалости къ „страдальцу" (говорю это потому, что одинъ изъ толкователей нашелъ, что лицо Христа ужасно жалко). Нѣтъ, меня Онъ сразу поразилъ, какъ выраженіе громадной нравственной силы ненависти ко злу, совершенной рѣшимости бороться съ нимъ. Онъ поглощенъ своею наступающею дѣятельностью. Онъ перебираетъ въ головѣ все, что̀ Онъ скажетъ презрѣнному и несчастному люду, отъ котораго Онъ ушелъ въ пустыню подумать на свободѣ; Онъ сейчасъ же взялъ бы связку веревокъ и погналъ изъ храма безстыжихъ торгашей. А страданіе до Него теперь не касается: оно такъ мало, такъ ничтожно, въ сравненіи съ тѣмъ, что̀ у Него теперь въ груди, что и мысль о немъ не приходитъ Ему въ голову"...

Въ отвѣтъ на это Крамской писалъ:

„Подъ вліяніемъ ряда впечатлѣній у меня осѣло очень тяжелое ощущеніе отъ жизни. Я вижу ясно, что есть одинъ моментъ въ жизни каждаго человѣка, мало-мальски созданнаго по образу и по подобію Божію, когда на него находитъ раздумье, пойти ли направо, или налѣво? Всѣ мы знаемъ, чѣмъ обыкновенно кончается подобное колебаніе.

Расширяя дальше мысль, охватывая человѣчество вообще, я,

по собственному опыту, по моему маленькому оригиналу, и только по нему одному, могу догадываться о той страшной драмѣ, какая и разыгрывалась во время историческихъ кризисовъ. И вотъ, у меня является страшная потребность разсказать другимъ то, что̀ я думаю. Но какъ разсказать? чѣмъ, какимъ способомъ я могу быть понятъ? По свойству натуры, языкъ іероглифа для меня доступнѣе всего. И вотъ я, однажды, когда былъ особенно этимъ



Рис. 168. Крамской И. Н. Христосъ въ пустынѣ.

занятъ, гуляя, работая, лежа, и проч., и проч., вдругъ увидалъ фигуру, сидящую въ глубокомъ раздумьи. Я очень осторожно началъ всматриваться, ходить около нея, и во все время моего наблюденія, очень долгаго, она не шевелилась, меня не замѣчала. Его дума была такъ серьезна и глубока, что я заставалъ его постоянно въ одномъ положеніи. Онъ сѣлъ такъ, когда солнце было еще передъ нимъ, сѣлъ усталый, измученный, сначала онъ проводилъ глазами солнце, затѣмъ не замѣтилъ ночи и на зарѣ уже, когда солнце должно подняться сзади него, онъ все продолжалъ сидѣть неподвижно. И нельзя сказать, чтобы онъ вовсе былъ нечувствителенъ къ ощущеніямъ: нѣтъ, онъ, подъ вліяніемъ наступившаго утренняго холода, инстинктивно прижалъ локти ближе къ тѣлу, и только, впрочемъ; губы его какъ бы засохли, слиплись

отъ долгаго молчанія, и только глаза выдавали внутреннюю работу, хотя ничего не видѣли, да брови изрѣдка ходили—то поднимется одна, то другая. Мнѣ стало ясно, что онъ занятъ важнымъ для него вопросомъ,—настолько важнымъ, что къ страшной физической усталости онъ нечувствителенъ. Онъ точно постарѣлъ на десять лѣтъ, но все же я догадывался, что это такого рода характеръ, который, имѣя силу все сокрушить, одаренный талантами покорить себѣ весь міръ, рѣшается не сдѣлать того, куда влекутъ его животныя наклонности. И я былъ увѣренъ, потому что я его видѣлъ, что, что̀ бы онъ ни рѣшилъ, онъ не можетъ упасть. Кто это былъ?—я не знаю. По всей вѣроятности, это была галлюцинація; я, въ дѣйствительности, надо думать, не видалъ его. Мнѣ показалось, что это всего лучше подходитъ къ тому, что̀ мнѣ хотѣлось разсказать. Тутъ мнѣ даже ничего не нужно было придумывать: я только старался скопировать. И когда кончилъ, то далъ ему дерзкое названіе... Христосъ ли это? Не знаю. Да и кто скажетъ, какой онъ былъ?! Напавъ случайно на этого человѣка, всмотрѣвшись въ него, я до такой степени почувствовалъ успокоеніе, что вопросъ личный для меня былъ рѣшенъ... Утромъ, съ восходомъ солнца, человѣкъ этотъ исчезъ. И я отдѣлался отъ постояннаго его преслѣдованія.

Итакъ, заключаетъ Крамской, это не Христосъ. То-есть, я не знаю, кто это. Это есть выраженіе моихъ личныхъ мыслей. Какой моментъ?—Переходный".

Такимъ образомъ, вмѣсто Христа, готовящагося къ своему великому служенію, на которое Онъ пришелъ въ міръ, художникъ представилъ намъ лишь человѣка, по собственному его признанію, удрученнаго, съ трудомъ выбирающаго себѣ путь, по которому онъ долженъ идти.

Если Ге можно назвать художникомъ-пророкомъ, то Крамского, по отношенію его къ религіозной живописи, можно назвать художникомъ-психологомъ. Его не занимали философски-религіозные вопросы, какъ Ге; но фантазія нарисовала ему извѣстное психическое состояніе, и, придавая этому состоянію сверхъестественное значеніе, художникъ приписалъ его Христу. Какъ Ге, продолжая дѣло, начатое Ивановымъ, придалъ ему совсѣмъ другую окраску, сдѣлавъ живопись лишь орудіемъ проповѣди и, оставивъ въ сторонѣ историческую почву, на которой старался стоять Ивановъ, заботился лишь о выраженіи въ кар-

тинахъ тѣхъ вѣрованій, которымъ всецѣло былъ преданъ самъ, и которыя стремился внушить и зрителю,—такъ и Крамской, идя по тому же пути реформаторства и будучи самымъ горячимъ поклонникомъ Иванова, точно также оставилъ въ сторонѣ историческую почву и старался передать исключительно только психическое состояніе, въ какомъ находился въ это время самъ. И хотя, подобно тому, какъ Ивановъ отправлялся на Понтійскія болота, такъ и Крамской ѣздилъ въ Бахчисарай и Чуфутъ-Кале, пустынныя окрестности которыхъ напоминаютъ нѣкоторыя мѣстности Палестины, но и тутъ, какъ художнику - психологу, ему не столько важна была характерность пейзажа, сколько нужно было испытать чувство, охватывающее человѣка на горныхъ высотахъ.

Что̀ касается до другой его картины, которую онъ назвалъ „Радуйся, Царю Іудейскій“, то о ней Крамской писалъ, еще въ 1878 г., только что окончивши первую картину: „Я еще разъ думаю воротиться къ Христу, это — завязка. Одинъ изъ самыхъ интересныхъ и лучшихъ русскихъ художниковъ, Верещагинъ (ташкентскій), когда былъ у меня въ мастерской, при окончаніи этой вещи, сказалъ: „Онъ у васъ такъ страдаетъ, что у васъ не будетъ ноты выразить еще большее страданіе, которое Онъ перенесъ впослѣдствіи“. Я отвѣтилъ ему, что, во-первыхъ, большаго личнаго страданія у Него и не было уже, кромѣ момента въ саду, въ сущности сходнаго съ этимъ; но, что̀ вы скажете, напримѣръ, о слѣдующей сценѣ: когда Его судили, воины, во дворѣ, наскучивъ бездѣйствіемъ, всячески издѣвались надъ Нимъ, и вдругъ имъ пришла счастливая мысль—нарядить этого смирнаго человѣка царемъ; сейчасъ весь шутовской костюмъ готовъ; эта выдумка понравилась, и вотъ докладываютъ господамъ, чтобы они удостоили взглянуть; все, что̀ было во дворѣ, въ домѣ, на балконахъ и галлереяхъ покатилось громкимъ хохотомъ, а нѣкоторые вельможи благосклонно хлопаютъ въ ладоши. А Онъ, между тѣмъ, стоитъ спокоенъ, нѣмъ, блѣденъ, какъ полотно, и только кровавая пятерня горитъ на щекѣ отъ пощечины. Костры, едва начинающій зарождаться день,—все, какъ сказано. Здѣсь Онъ можетъ судорожно сжимать руки, опускать голову, подъ тяжестью собственныхъ мыслей, но тамъ уже все кончено, рѣшено заранѣе, и Онъ смѣло, во всѣ глаза (такъ сказать—умственные), смотритъ на имѣющее совершиться. Да, именно всѣ смѣются. Пока мы не въ серьезъ бол-

таемъ о добрѣ, о честности, мы въ ладу со всѣми; попробуйте серьезно проводить ваши идеи въ жизнь — посмотрите, какой хохотъ подымется кругомъ. Я всюду слышу хохотъ этотъ, куда ни пойду. До сихъ поръ еще продолжаютъ смѣяться надъ Нимъ, строя въ то же время алтари. Глубоко безнравственъ и лицемѣренъ человѣкъ".

Здѣсь, опять-таки, беря религіозный сюжетъ картины, Крамской смотритъ на него только какъ на извѣстный психическій моментъ, который испыталъ, или, по крайней мѣрѣ, казалось ему, что испыталъ самъ художникъ. Въ другомъ письмѣ онъ самъ сознается въ этомъ: иной, пишетъ онъ, „все думаетъ, отчего это надъ хорошими людьми все смѣются, все смѣются, такъ вотъ и покатываются со смѣху, и ему хочется реализировать эти свои ощущенія".

Разсчитывая проѣхать на Востокъ, художникъ намѣревался собрать тамъ этюды для этой картины; онъ передѣлалъ въ ней ночь на утро, когда уже совсѣмъ свѣтло, потому что „такъ лучше, такъ необходимо". Но поѣздка не состоялась, да и сама картина, какъ ни увлекала она художника, такъ и осталась неоконченной. Постороннія дѣла и заботы вѣчно отнимали у нея его время. Съ каждымъ годомъ потребности жизни росли и съ ними росли и расходы, для этого требовались средства, а ихъ онъ могъ добывать только исполненіемъ заказовъ на портреты, и ему приходилось только урывками браться за картину, къ которой онъ все время рвался изо всѣхъ силъ, терзался и мучился, но чувствовалъ себя вполнѣ связаннымъ. Только временами удавалось ему дорваться до картины, и тогда онъ работалъ до самозабвенія. Такъ, въ августѣ 1877 года, онъ писалъ П. М. Третьякову: „Работаю страшно, какъ еще никогда, съ семи—восьми часовъ утра вплоть до вечера. Такое усиленное занятіе не только не заставляетъ меня откладывать дѣло, а напротивъ. Часто испытываю минуты высокаго наслажденія. Можетъ быть, добавляетъ онъ, результатъ и не оправдаетъ моихъ ожиданій, но ужъ процессъ работъ художественныхъ таковъ". Для лучшей группировки фигуръ, вылѣпилъ онъ до двухъ сотъ маленькихъ фигуръ изъ глины, вершковъ по шести вышины.

Прекрасно охарактеризовалъ дѣятельность Крамского, какъ живописца картинъ съ религіознымъ содержаніемъ, одинъ изъ его біографовъ. „Основная мысль Крамского, говоритъ онъ, мысль, такъ сило занимавшая его въ теченіе многихъ лѣтъ—это трагедія

жизни тѣхъ высокихъ натуръ, которыя добровольно отказываются отъ всякаго личнаго счастья и сознательно переходятъ „въ станъ погибающихъ за великое дѣло любви". „Христосъ въ пустынѣ" и „Христосъ во дворѣ Пилата" не историческія личности, это лица собирательныя; Христосъ—это форма, лучшая, самая чистая, какую могъ найти Крамской для своеи идеи. Въ „Христѣ въ пустынѣ" происходитъ переломъ, заканчивающійся рѣшеніемъ душу свою положить за ближнихъ своихъ. „Христосъ во дворѣ Пилата" тотъ же человѣкъ, подавившій въ себѣ все земное, уже стоящій въ концѣ тернистаго пути, уже встрѣченный и осмѣянный толпой „ликующихъ, праздно-болтающихъ, обагряющихъ руки въ крови". Твердо, спокойно и терпѣливо ожидаетъ Онъ неизбѣжной развязки: Онъ зналъ, на что̀ пошелъ. Уже тогда, въ пустынѣ, сидя среди угрюмыхъ, холодныхъ твердынь, отъ зари до зори, проводивъ одну и встрѣтивъ другую, Онъ все предвидѣлъ, все взвѣсилъ, на все рѣшился... Онъ навсегда, безвозвратно отказался отъ личной жизни... Что̀ Ему эта толпа съ ея звѣрскимъ, безсмысленнымъ хохотомъ? То, чему надлежало свершиться, свершится сейчасъ!.."

XXVII.

Какъ Ге, такъ и Крамской, только условно могутъ быть названы продолжателями А. А. Иванова; настоящимъ же его продолжателемъ, въ полномъ смыслѣ слова, является Василій Дмитріевичъ Полѣновъ (род. въ 1844 году) (рис. 169). Прекрасно и разносторонне образованный, В. Д. Полѣновъ соединилъ въ себѣ тѣ качества, о которыхъ мечталъ Ивановъ, и которыхъ тому не доставало. Въ извѣстной картинѣ „Христосъ и Грѣшница" (рис. 170) онъ прямо идетъ по пути, намѣченному его великимъ предшественникомъ, и дѣлаетъ, при этомъ, большой шагъ впередъ.

Ивановъ, какъ мы видѣли, первый задался мыслью возсоздать въ картинѣ условія мѣстности и эпохи; всю жизнь онъ мечталъ о поѣздкѣ на Іорданъ; а въ записныхъ книжкахъ его мы видимъ, какъ тщательно изучалъ онъ костюмы и нравы современныхъ Христу евреевъ. Отчасти, результаты этого видны и въ картинѣ, хотя вполнѣ измѣнить традиціонные костюмы, особенно у Христа, онъ не рѣшился,—для того времени это было бы слишкомъ смѣло.

Полѣновъ пошелъ много дальше. Онъ дѣйствительно, даже неоднократно, ѣздилъ въ Палестину, обстоятельно изучилъ и природу страны, и костюмы, и нравы жителей, и исторію ихъ быта, и результаты всѣхъ этихъ изслѣдованій не побоялся внести въ картину. Онъ изучилъ и возсоздалъ величественный храмъ, согласно послѣднимъ даннымъ археологіи, и во дворъ этого, современнаго Христу зданія привелъ всѣхъ дѣйствующихъ лицъ евангельскаго разсказа.



Рис. 169. В. Д. Полѣновъ.

Еще Ивановъ далъ всѣмъ окружающимъ Христа лицамъ чисто еврейскіе типы, но самому Христу оставилъ почти неизмѣннымъ традиціонный типъ. Полѣновъ и здѣсь пошелъ дальше. Онъ изобразилъ Христа, и по типу, и по костюму, представителемъ той расы и того племени, къ которымъ онъ принадлежалъ, по своему человѣчеству.

Картина эта произвела большую сенсацію: и въ публикѣ, и въ печати только и говорилось тогда, что о картинѣ Полѣнова. Одни ею восторгались, другіе, напротивъ, не находили словъ, чтобы выразить свое негодованіе противъ нея. Нѣкоторые писали цѣлые ученые трактаты по вопросу о томъ, можетъ ли художникъ изображать евангельскій сюжетъ съ исторической точки зрѣнія, или разбирали извѣстные критикамъ источники для археологически-вѣрной передачи аксессуаровъ въ картинѣ. Но вся ихъ работа шла понапрасну. Самъ художникъ гораздо лучше и обстоятельнѣе ихъ изучилъ всю литературу предмета и даже неограничился этимъ, а на мѣстѣ собралъ такую массу новаго, часто неизданнаго матеріала, о которомъ его критики и понятія не имѣли. Что̀ же касается перваго вопроса, то онъ такъ и остался празднымъ разглагольствованіемъ эстетиковъ, ломающихъ головы надъ апріорными рѣшеніями вопросовъ, которые, на ихъ глазахъ, уже разрѣшаются въ обратномъ смыслѣ самимъ историческимъ ходомъ дѣла. Къ чему вели ихъ разсужденія и всѣ доказательства того, что трактовать евангельскіе сюжеты съ исторической точки зрѣнія нельзя, когда въ то же время не только данный художникъ, и даже не только въ области искусствъ, но и наука



Рис. 170. Полѣновъ В. Д. Христосъ и грѣшница.

и вся публика не ожидали и почти не допускали иной точки зрѣнія?

Но все это доказывало, какъ нельзя лучше, что художникъ далъ намъ нѣчто незаурядное, съ чѣмъ, впослѣдствіи, придется считаться и позднѣйшимъ художникамъ, и критикамъ, что мы имѣли дѣло съ какою-то могучею силою, которая рано-ли, поздно-ли возьметъ свое. Не то же ли самое было и съ „Явленіемъ Мессіи"?

Самый типъ Христа, на которой такъ нападали въ этой картинѣ, потому что онъ былъ необыченъ, потомъ, когда глазъ при-



Рис. 171. Полѣновъ В. Д. На Генисаретскомъ озерѣ.

выкъ къ нему, сразу, безо всякой подписи, былъ узнанъ въ другой картинѣ того же художника, „На Генисаретскомъ озерѣ" (рис. 171), гдѣ сходство типовъ заставило всѣхъ увидать въ идущей по берегу фигурѣ Того, Кто такъ часто уединялся туда, чтобы запасаться силами для своего великаго дѣла.

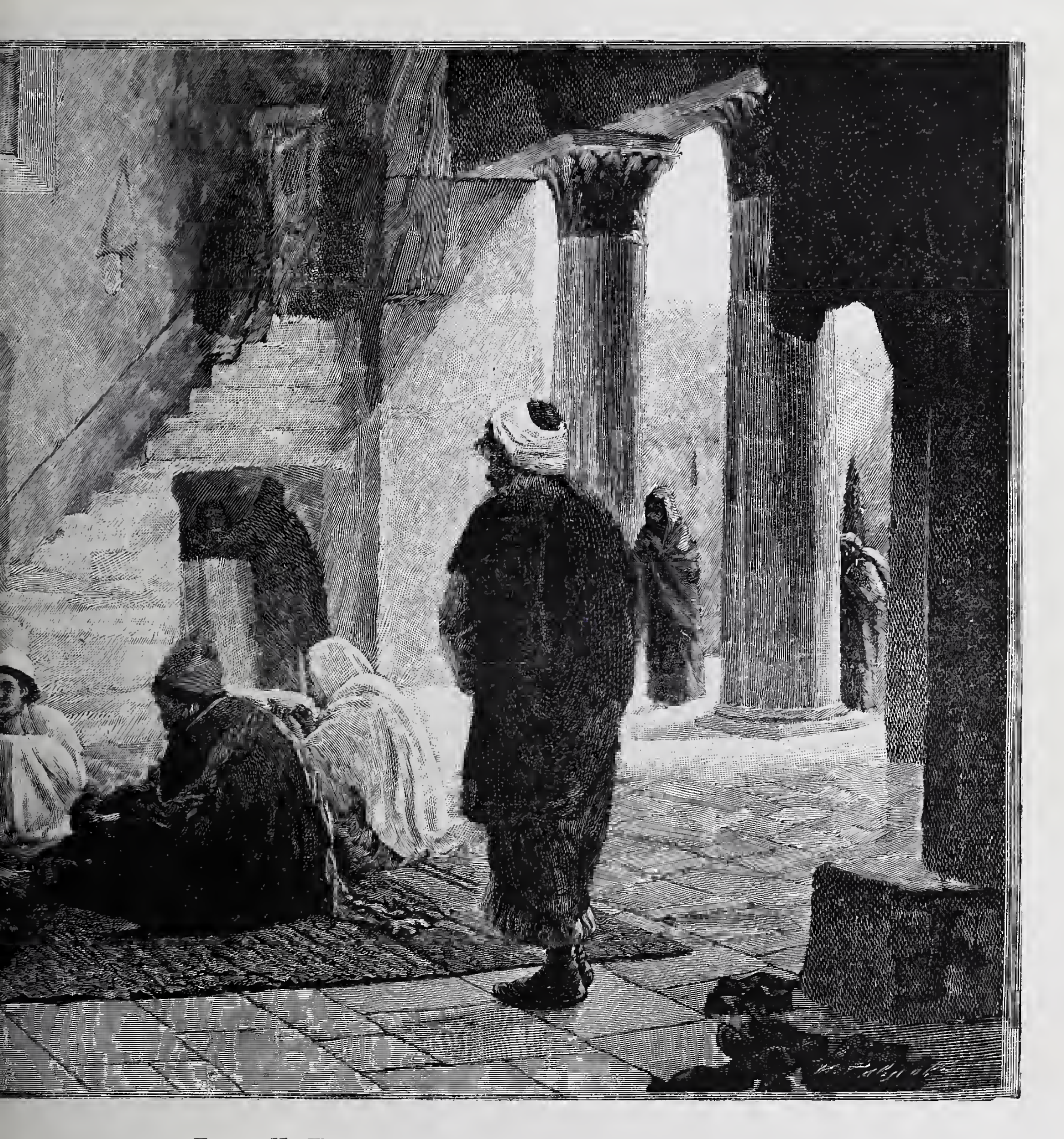
Какъ и предшествующіе художники, Полѣновъ намѣренъ создать цѣлый циклъ картинъ на евангельскіе сюжеты, но пока, кромѣ упомянутыхъ, имъ написанъ еще „Христосъ - отрокъ среди учителей".

XXVIII.

Теперь мы дошли до величайшаго національнаго русскаго художника, создавшаго намъ чисто русскія художественныя произведенія, воплотившія въ себѣ всѣ современные истинно русскіе идеалы. Мы говоримъ о Викторѣ Михайловичѣ Васнецовѣ (рис. 172). Это до того цѣльная художественная натура, что дѣлить его дѣя-



Полѣновъ В. Д. Христосъ-отрок



...среди учителей. Грав. И. Павловъ.

тельность, какъ позволяли мы себѣ въ отношенiи къ другимъ художникамъ, здѣсь нѣтъ возможности. Все, что̀ онъ создалъ, такъ непосредственно вытекало одно изъ другого, несмотря на громадное разнообразiе его произведенiй, что отдѣлить хотя меньшую часть ихъ, значитъ отнять возможность у читателя понять самую личность художника.

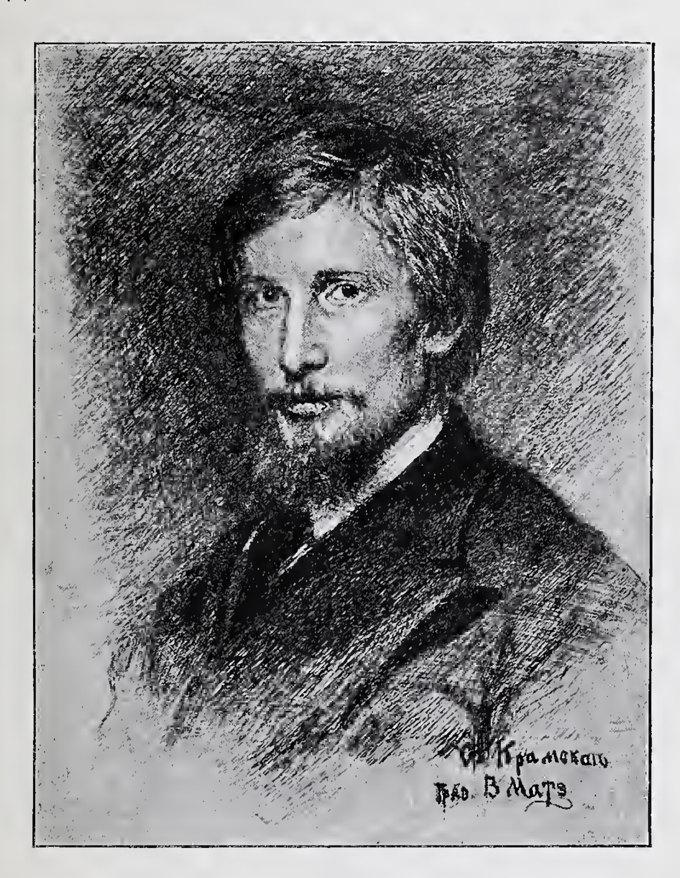


Рис. 172. В. М. Васнецовъ Офортъ В. В. Матэ.

Самъ В. М. Васнецовъ не можетъ въ точности провести границу между своими произведенiями одного рода и другого. На вопросы В. В. Стасова, какъ онъ изъ жанриста сдѣлался историческимъ живописцемъ, художникъ отвѣчалъ:

— „Какъ я сталъ изъ жанриста историкомъ, нѣсколько на фантастическiй ладъ, на это отвѣтить точно не съумѣю. Знаю только, что во время самаго яркаго увлеченiя жанромъ, въ академическiя времена, въ Петербургѣ, меня не покидали неясныя историческiя и сказочныя грезы“.

— „Противоположенiя жанра и исторiи, говорилъ онъ въ другой

разъ, въ душѣ моей никогда не было, а стало-быть, и перелома, или какой либо переходной борьбы во мнѣ не происходило. Нѣкоторыя изъ картинъ послѣдующаго періода, московскаго, были задуманы мною еще въ петербургскій періодъ, напримѣръ: „Поле побоища" изъ „Слова о полку Игоревѣ", „Витязь на распутьи", „Богатыри".

— „Я всегда былъ убѣжденъ, говорилъ онъ еще, что въ жанровыхъ и историческихъ картинахъ, статуяхъ и вообще какихъ бы то ни было произведеніяхъ искусства,—въ сказкѣ, пѣснѣ, былинѣ, драмѣ,—сказывается весь цѣльный обликъ народа, внутренній и внѣшній, съ прошлымъ и настоящимъ, а, можетъ-быть, и будущимъ. Только больной и плохой человѣкъ не помнитъ и не цѣнитъ своего дѣтства, юности. Плохъ тотъ народъ, который не помнитъ, не цѣнитъ и не любитъ своей исторіи".

— „Мы тогда только внесемъ свою лепту въ сокровищницу всемірнаго искусства, когда всѣ силы свои устремимъ на развитіе своего родного русскаго искусства, т. е. когда, съ возможнымъ для насъ совершенствомъ и полнотой, изобразимъ и выразимъ красоту, мощь и смыслъ нашихъ родныхъ образовъ—нашей русской природы и человѣка, нашей настоящей жизни, нашего прошлаго..., наши грезы, мечты, нашу вѣру, и сумѣемъ въ своемъ истинно-національномъ отразить вѣчное, непереходящее".

Послѣдняя характеристика относится, какъ нельзя больше, къ дѣятельности самого художника, дѣйствительно сумѣвшаго „въ своемъ истинно-національномъ отразить вѣчное, непреходящее".

Викторъ Михайловичъ Васнецовъ родился 3 мая 1848 года, въ селѣ Рябовскомъ, Вятской губерніи и, какъ сынъ мѣстнаго священника, провелъ свои дѣтскіе годы въ деревнѣ, среди крестьянъ, которыхъ полюбилъ искренно, отъ души, не отвлеченною любовью „народника", а просто, какъ хорошихъ людей и пріятелей. Тутъ онъ заслушивался ихъ пѣсней и сказокъ, всматривался въ ихъ типы и въ ихъ жизнь.

„Отецъ Васнецова, говоритъ его біографъ, В. В. Стасовъ, былъ человѣкъ глубоко-религіознаго настроенія. Прогуливаясь со своими дѣтьми по полямъ, въ звѣздныя августовскія ночи, онъ вливалъ въ ихъ душу живое и неистребимое представленіе о „живомъ, дѣйствительно сущемъ Богѣ". Эти впечатлѣнія у В. М. Васнецова никогда не изгладились, въ продолженіе всей его жизни. Ни пребываніе въ семинаріи, ни всѣ дальнѣйшіе годы ничего не измѣнили и не ослабили въ его горячей, искренней вѣрѣ. Я слы-

халъ отъ него впослѣдствіи, добавляетъ почтенный авторъ, такія глубоко трогавшія и умилявшія меня слова и рѣчи: „Я, какъ православный и искренно вѣрующій русскій, не могъ хоть копѣечную свѣчку не поставить Господу Богу. Можетъ быть, свѣчка и изъ грубаго воску, но поставлена она отъ души. Въ православной церкви мы родились, православными дай Богъ и помереть!“

Послѣ такихъ-то самыхъ благотворныхъ для его будущей дѣятельности условій и вліяній, пріѣхавъ въ Петербургъ, въ Академію Художествъ, В. М. Васнецовъ и тамъ попалъ въ самыя благопріятныя условія, хотя въ иномъ родѣ. Тамъ онъ познакомился и сблизился сперва съ И. Н. Крамскимъ, а потомъ съ И. Е. Рѣпинымъ, что̀ не могло не отразиться на его впечатлительной душѣ. Оба они тоже вышли изъ народа, оба выросли вдали отъ столицъ, оба сами себѣ проложили дорогу и смѣлыми шагами шли впередъ по непроложеннымъ, самобытнымъ путямъ. Наконецъ, какъ у того, такъ и у другого собиралась интеллигентная, трудящаяся молодежь, по вечерамъ устраивалось чтеніе, при чемъ на В. М. Васнецова, по собственному его признанію, произвели особенно сильное впечатлѣніе русскія былины, которыя впослѣдствіи онъ и самъ неоднократно перечитывалъ. Тутъ бывалъ и М. В. Праховъ, имѣвшій на нашихъ художниковъ такое вліяніе, что они, много времени спустя, съ благодарностью вспоминали о немъ. М. М. Антокольскій въ своей „Автобіографіи“ говоритъ о немъ: „Онъ говорилъ увлекательно, точно читалъ изъ книги. Бывало, придетъ къ намъ и начнетъ разсказывать о чемъ бы то ни было: объ исторіи, объ искусствѣ, о поэзіи... Все слушаешь съ одинаковымъ интересомъ, не силясь запоминать, какъ на лекціяхъ, а рѣчь его, точно мягкая рука, ласкаетъ сознаніе... Мстиславъ Праховъ, говоритъ онъ далѣе, посѣщалъ насъ часто, и снабжалъ насъ книгами, преимущественно поэтическими. „Не засушивайте вашъ умъ слишкомъ, развивайте чувство, орошайте его поэзіею, давайте ему просторъ, и оно само подскажетъ вамъ, что̀ дѣлать,“ говорилъ онъ“.

Даже въ Академіи В. М. Васнецовъ избѣжалъ педантизма, попавъ къ профессору П. П. Чистякову, который не только не требовалъ отъ него никакой академической условности, но самъ помогалъ ему идти по пути самобытности. „Много тепла и свѣта внесли въ меня разговоры съ П. П. Чистяковымъ“, вспоминалъ потомъ самъ художникъ.

Въ это время В. М. Васнецовъ занимался множествомъ разнообразнѣйшихъ иллюстрацій для изданій А. А. Ильина.

„Окидывая однимъ общимъ взглядомъ всѣ работы Васнецова семидесятыхъ годовъ, говоритъ приводимый нами біографъ его, приходишь къ заключенію, что и картины и рисунки его—это отрывки той народной жизни, которую онъ всего лучше зналъ, кото-



Рис. 173. Васнецовъ В. М. Съ квартиры на квартиру.

рая многіе годы билась и неслась передъ его глазами, въ Вяткѣ и въ Петербургѣ, и для изображенія которой ему не надо было ничего изобрѣтать, ничего выдумывать. Васнецовъ, вмѣстѣ со всѣми тогдашними талантливѣйшими своими товарищами, выполнялъ въ Россіи, ничего не зная о Курбе и его революціонномъ художественномъ творчествѣ, то, что̀ этотъ истинный сынъ народа и своего времени ставилъ въ то время цѣлью и задачей настоящаго, современнаго искусства.“

Въ 1876 году Васнецовъ поѣхалъ за-границу, въ Парижъ; но и тамъ онъ не увлекся подражаніемъ иностранцамъ, какъ нѣкоторые другіе наши художники, и не сбѣжалъ оттуда, какъ дѣлали иные, а поступилъ опять-таки чисто по-русски. „Тамъ, разсказы-

ваетъ про него профессоръ П. О. Ковалевскій, онъ поселился у крестьянина, кажется, въ Медонѣ, недалеко отъ Парижа. Писалъ этюды, пейзажи. Онъ хорошо сошелся со своими хозяевами и узналъ простого французскаго человѣка. Онъ и здѣсь, какъ въ Россіи, очень интересовался простымъ сословіемъ. Помню, онъ мнѣ часто говаривалъ, что мужикъ—вездѣ мужикъ, и между русскимъ, напримѣръ, мужикомъ и французскимъ менѣе разницы, нежели у насъ между мужикомъ и образованнымъ человѣкомъ".

Именно тамъ, какъ говоритъ П. О. Ковалевскій, „его потянуло къ нашей русской поэтической старинѣ, къ былинамъ, въ которыхъ былъ такой просторъ для его творческой фантазіи".

„Пріѣхавъ же въ Москву, говоритъ В. В. Стасовъ, онъ почувствовалъ, что „пріѣхалъ домой и ѣхать уже болѣе некуда". Кремль, Василій Блаженный и всѣ другія архитектурныя чудеса древней Руси заставляли его чуть не плакать,—до такой степени все это вѣяло на него роднымъ, дорогимъ, своимъ, несравненнымъ. И, вдобавокъ ко всему, когда въ него вносились эти новыя, чудныя впечатлѣнія, оказалось, что онъ въ новомъ, дорогомъ городѣ не одинокъ, не предоставленъ одному самому себѣ, живетъ не въ пустынѣ, гдѣ принужденъ внутри одного себя собирать и хранить впечатлѣнія, но окруженъ талантливыми и близкими по натурѣ товарищами, съ которыми можетъ дѣлиться мыслями и чувствами. Почти одновременно съ Васнецовымъ пріѣхали изъ Парижа въ Россію Рѣпинъ, Полѣновъ, Левицкій, и всѣ они поселились въ Москвѣ и образовали тамъ словно свою особую художественную колонію, продолженіе той, которая была у нихъ въ Парижѣ".

Прежде всего, онъ перешелъ въ область былинъ и народныхъ сказокъ, отъ которыхъ разомъ повѣяло истинною, высокою и, притомъ, чисто-народною поэзіею.

Уже въ первый же такой картинѣ, изображающей „Поле битвы" изъ Слова о полку Игоревѣ, прекрасно сказалось самое настроеніе. Багряно-кровавое солнце едва освѣщаетъ поле, покрытое тѣлами убитыхъ, а вверху орлы продолжаютъ битву, начатую внизу, съ такою же неукротимостью дерясь изъ-за добычи.

Печать и даже многіе знатоки вначалѣ мало оцѣнили это новое направленіе таланта, обѣщающее впослѣдствіи такія самобытныя великія произведенія. Не такъ взглянули на него московскіе художники, принадлежавшіе къ упомянутому кружку. И. Е. Рѣ-

пинъ писалъ изъ Москвы одному изъ главныхъ тогдашниковъ критиковъ: „Меня поразило ваше молчаніе о картинѣ Васнецова „Послѣ побоища“. Слона-то вы и не примѣтили, сказавъ мнѣ въ письмѣ: „ничего капитальнаго“. Нѣтъ, я вижу теперь, что совершенно расхожусь съ вами во вкусахъ. Для меня — это необыкно-

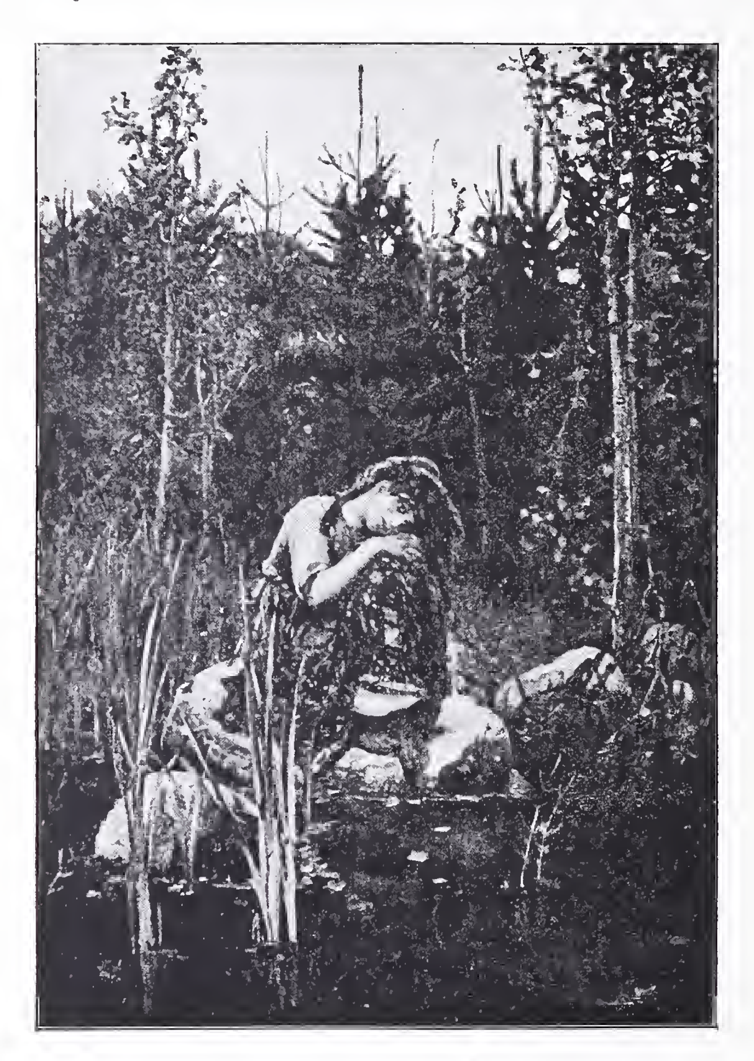


Рис. 174. Васнецовъ В. М. Аленушка.

венно замѣчательная, новая и глубоко-поэтическая вещь. Такихъ еще не бывало въ русской школѣ. Если наша художественная критика такія дѣйствительно художественныя вещи проходитъ молчаніемъ,—я скажу ей, что она варваръ, мнѣніе котораго для меня болѣе неинтересно. Не стоитъ художнику слушать, что̀ о немъ пишутъ и говорятъ, а надобно работать, въ себѣ запершись“.

И художникъ дѣйствительно не слушалъ мудрствованій критики, а тихо продолжалъ дѣло, указанное ему его призваніемъ. Вслѣдъ за этой картиной явилась другая, „Коверъ-Самолетъ“, а за ней и третья, „Царевны трехъ царствъ: Мѣдного, Серебрянаго и Золотого“.

Между тѣмъ, въ это время, по иниціативѣ графа А. С. Уварова, въ Москвѣ, устроился Историческій музей, и для украшенія первой залы, посвященной памятникамъ каменнаго вѣка,



Рис. 175. Васнецовъ В. М. Каменный вѣкъ. Съ рисунка.

графъ Уваровъ предложилъ Васнецову расписать ее сценами изъ каменнаго вѣка.

Мысль поручить эту работу Васнецову оказалась необыкновенно счастливою. Художникъ здѣсь разомъ поднялся во всю высоту своего громаднаго таланта и создалъ такія чудныя правдивыя картины доисторическаго періода, равныхъ которымъ не находится не только у насъ, но и во всей Европѣ (рис. 175).

Не разъ уже приводимый нами біографъ нашего художника, сравнивая эту картину Васнецова съ подобными же работами знаменитаго французскаго художника Кормона (F. Cormon), восклицаетъ, въ заключеніе: „Какая разница съ Ф. Кормономъ у

Васнецова. У него, въ его рядѣ картинъ, жизнь кипитъ и бьетъ ключомъ, словно все человѣческое царство ходитъ, двигается, бьется и мечется, стучитъ, кричитъ, плачетъ, рыдаетъ или реветъ отъ неистовой радости. Эти первобытные люди—настоящій зоологическій садъ, безъ клѣтокъ, но полный жизни, ощущеній, стремительности и дикихъ животныхъ хватокъ... Всѣ ихъ позы, всѣ ихъ движенія какія-то древнія, дремучія, ихъ не увидишь, имъ не научишься ни въ какихъ классахъ, ихъ дала одна творческая фантазія до корней души потрясеннаго художника... а она была у него изумительная, несравненная. И, сильный ею, онъ создалъ тотъ рядъ чудныхъ сценъ, какихъ до него никто не создавалъ".

Дѣйствительно, изумительное разнообразіе типовъ, сила воображенія, съ которой изображены эти дикари, полулюди-полузвѣри, экспрессія, движеніе, убѣдительность картины, заставляющая зрителя ни на мгновеніе не усомниться въ томъ, что все изображенное такъ и было, ни разу еще не встрѣчалось въ нашей живописи въ такой мѣрѣ.

Но и это было только переходною стадіею въ развитіи художника. Въ полномъ же своемъ блескѣ явился талантъ Васнецова, когда онъ перешелъ къ религіозной живописи въ своихъ работахъ для Владимірскаго собора въ Кіевѣ.

Еще Ивановъ, принявъ заказъ на исполненіе запрестольнаго образа для Храма Христа Спасителя въ Москвѣ, находилъ необходимымъ изучить сперва все, что дала въ этомъ иконопись, „откуда родился русскій стиль церковный", и поручалъ брату и своимъ пріятелямъ доставлять ему необходимый для этого матеріалъ. Въ настоящее время, при пробужденіи національнаго самосознанія въ Россіи, когда и архитектура наша сознала необходимость прежде всего изучить свою старину, естественно, къ тому же сознанію должна была придти и религіозная живопись. Конечно, если это будетъ дѣломъ механической комбинаціи отдѣльныхъ старинныхъ мотивовъ, то никакого прогресса искусства, никакихъ истинно-художественныхъ произведеній ждать нельзя. Необходимо изученіемъ древнихъ памятниковъ достичь настоящаго пониманія самаго духа творчества того времени и, усвоивъ себѣ этотъ духъ, идти дальше самостоятельнымъ путемъ.

Такъ именно и поступилъ Васнецовъ. Онъ не заимствовалъ изъ иконъ той или другой черты, того или другого пріема композиціи; напротивъ, фантазія его развернулась здѣсь на пол-

номъ просторѣ; но изученіе нашей древней иконописи дало ему возможность вполнѣ постичь тотъ духъ, которымъ проникнуты наши древнія иконныя изображенія, и дѣйствительно, проникшись имъ, онъ воспользовался тѣми средствами, какими располагаетъ современная живопись, а при помощи этихъ двухъ факторовъ, онъ создалъ намъ настоящую національную современную иконопись.

„Изображаетъ ли Васнецовъ, древнихъ пророковъ, говоритъ одинъ изъ его критиковъ, онъ даетъ типичныя черты ихъ народности, ихъ эпохи, ихъ настроенія. Іеремія, Гедеонъ, Соломонъ смотрятъ на васъ со стѣнъ русскаго храма, какъ бы они смотрѣли изъ скиній и храмовъ древней Іудеи. Беретъ ли онъ русскихъ отшельниковъ-пустынниковъ, учениковъ византійскаго духовнаго уклада—вы легко отличите въ его образахъ и отпечатокъ этого южно-аскетическаго уклада, и основу русскаго народнаго характера.



Рис. 176. Васнецовъ В. М. Вел. кн. Ольга.

Ѳеодосій Печерскій, Сергій, Стефанъ Пермскій, митрополитъ Петръ поразятъ васъ въ этомъ отношеніи. Но самымъ удивительнымъ примѣромъ силы исторически-бытового пониманія и творчества служатъ изображенные въ иконостасѣ св. Ольга, св. Владиміръ и св. Александръ Невскій. Характеръ вѣроисповѣдничества трехъ эпохъ русской исторіи не могъ быть схваченъ съ большею силой и бытовой правдивостью, чѣмъ это сдѣлано В. М. Васнецовымъ въ лицахъ этихъ трехъ царственныхъ святыхъ. Св. Ольга (рис. 176), по мощи вдохновенія, чуть ли не лучшее, чтò создалъ В. М. Васнецовъ,—грозная воительница только что начинающаго завоевывать Русь православія; подъ ея стопами горитъ еще почва язычества; въ душѣ ея еще живы порывы, по-

дымавшіе ее на страшную, безжалостную месть за Игоря. Св. Владиміръ—это уже спокойный и увѣренный, хотя все еще нѣсколько суровый вождь, побѣдившій язычество религіи. Св. Александръ Невскій—это кроткій душою, знающій немало внутреннихъ страданій, заступникъ вѣры, которою уже вполнѣ прониклось его отечество, но которую надо оберегать, какъ драгоцѣнный стягъ этого отечества, отъ отличающихся сравнительной терпимостью, въ религіозномъ отношеніи, татаръ. Нельзя также не отмѣтить здѣсь образа св. Михаила Тверского. Кроткая душа князя, погибшаго доблестно отъ татаръ, дивно выражена художникомъ; но и русскій князь, воинъ и правитель, чувствуется несомнѣнно".

Такимъ образомъ, въ подобныхъ иконахъ насъ поражаетъ историческая правда, какой нельзя было искать въ нашихъ древнихъ иконахъ, но которая, при настоящемъ состояніи умовъ, требуется отъ каждаго художника.

Въ такихъ иконахъ, какъ его знаменитая „Богоматерь", „Таинство Евхаристіи", „Спаситель и Богъ-Отецъ" (рис. 177), „Адъ", „Преддверіе рая", понятно, является мистическій оттѣнокъ. Въ нихъ, по выраженію того же критика, „проявляется не идеализація земныхъ образовъ, а сдѣлана попытка возсоздать самые религіозные идеалы, стряхнувъ съ кисти земной прахъ; въ нихъ достигнуто удивительное сліяніе возвышенной простоты формъ, простой, но могучей гармоніи красокъ и тоновъ и недосягаемой высоты и красоты религіозныхъ представленій. Изъ этого сліянія получается какая-то идеально-неземная и, въ то же время, удивительно пластическая красота".

Упомянутая „Богоматерь" является для нашего вѣка, для нашей религіи тѣмъ же, чѣмъ для эпохи Возрожденія и для католическаго міра явилась Сикстова Мадонна. Какъ въ той воплотился весь тогдашній католицизмъ, такъ въ этой все настоящее православіе.

Сама Богоматерь изображена здѣсь Царицею небесныхъ силъ, несущею въ міръ своего Божественнаго Сына для предопредѣленныхъ Ему крестныхъ страданій. Самая поза ея вполнѣ самобытна,—она не держитъ Младенца, сидящимъ на рукахъ, какъ обыкновенно носятъ дѣтей, и какъ, до сихъ поръ, изображалось это въ живописи: она прижимаетъ Его къ своему материнскому сердцу, какъ бы боясь разстаться съ Нимъ, но, въ то же время, покорна Вышнему Промыслу, быстро движется впередъ и несетъ Его въ



Рис. 177. Васнецовъ В. М. Богоотецъ.

міръ, куда Онъ такъ стремится, чтобы спасти міръ. Вокругъ шестикрылые серафимы въ смятеніи взираютъ на нихъ. Въ ихъ огромныхъ, широко раскрытыхъ глазахъ видно за-разъ и недоумѣніе, и

страхъ, и благоговѣніе, и молитвенный экстазъ. Типы и одежды вполнѣ вѣрны византійскимъ традиціямъ.

Въ этомъ же храмѣ есть другое изображеніе Богоматери (рис. 178), написанное тѣмъ же художникомъ, но совсѣмъ въ другомъ видѣ— это чудная, по выраженію, мѣстная икона. Здѣсь она изображена юною, съ сохраненіемъ еврейскаго типа, идеальной красоты. Глаза ея полуопущены, и она съ грустью и необыкновенной материнской нѣжностью обнимаетъ своего Божественнаго Сына. Это является воплощеніемъ тоже чисто русскихъ идеаловъ, но въ другомъ духѣ, въ духѣ русской историческо - религіозной живописи, тогда какъ первая олицетворяетъ собою народно-религіозное представленіе.

„Нашъ народъ, по справедливому замѣчанію С. Маковскаго, сказочникъ по натурѣ; онъ проникнутъ суевѣріемъ преданій и легендъ, уваженіемъ къ чудесному. Глядя на образа Васнецова, невольно понимаешь связь между русской сказкой и русской вѣрой... Мы называемъ искусство сказочнымъ, когда оно отражаетъ дѣйствительность не такъ, какъ мы ее воспринимаемъ, но какъ пережило ее воображеніе старины“. И „Васнецовъ, соединяя народный сказочный элементъ съ древними формами, вдохнулъ въ византійское искусство новую жизнь... Шестикрылые серафимы! (рис. 179) восклицаетъ далѣе привидимый авторъ. Цѣлая поэма въ краскахъ — эти безполыя странныя существа, которыя человѣчны только на половину, у которыхъ обожаніе и грусть переходятъ въ грезу иного міра... Ихъ красивыя головки, въ вѣнцѣ радужныхъ крыльевъ, точно движимыхъ своей отдѣльной жизнью; низко опущенные на лобъ кудри всѣхъ оттѣнковъ—русые съ золотыми нитями, рыжіе, темные съ синимъ отливомъ; пристальный, немного удивленный взглядъ ихъ таинственно-громадныхъ глазъ,—все уноситъ насъ въ какую-то невѣдомую сказку...

Картина „Таинство Евхаристіи“—самая выдержанная по стилю и, можетъ быть, самая глубокая по замыслу, представляетъ образецъ выразительности. Всѣ апостолы, подходящіе ко Христу, отражаютъ личное пониманіе одной религіозной идеи; они идутъ совершать одно таинство, пріобщиться къ одной истинѣ, однако во взглядахъ у всѣхъ сквозитъ свой характеръ, своя мысль“.

Зритель присутствуетъ здѣсь при величественномъ богослуженіи. Прекрасный, величавый Священнослужитель, позади Него роскошный тронъ, подъ ногами мраморный полъ. Апостолы подходятъ въ благоговѣйныхъ позахъ и съ выраженіемъ „страха Бо-

жія и вѣры“ на величавыхъ лицахъ. „Какія великія и глубокія, но забытыя чувства пробуждаетъ въ зрителѣ эта условно скомпакованная картина! справедливо восклицаетъ одинъ критикъ нашего художника, В. Л. Дѣдловъ. „Забытыя слова“ вновь при-



Рис. 178. Васнецовъ В. М. Богоматерь.



Рис. 179. Васнецовъ В. М. Серафимъ.

ходятъ на умъ и получаютъ свой великій забытый смыслъ, обнимающій не одну религіозную, но и всю духовную область жизни. И силѣ впечатлѣнія ни мало не вредитъ не только условность композиціи, но даже и то, что картина окнами разбита на три части. Такія темы выше условностей,—онѣ заставляютъ насъ забывать привычную намъ условность натурализма.

Христосъ-Вседержитель, изображенный въ главномъ куполѣ собора, сидящимъ на облакахъ, среди звѣзднаго неба, охватываемаго кольцомъ символической радуги, несомнѣнно могъ явиться только какъ плодъ живой вѣры художника и его покорности ученіямъ церкви. Ликъ Христа строгъ и величественъ; выраженіе это еще болѣе усиливается нѣкоторымъ оттѣнкомъ скорби. Широко открытые глаза Его глубоко проникаютъ въ душу зрителя, вызывая въ ней чувство трепетнаго благоговѣнія.

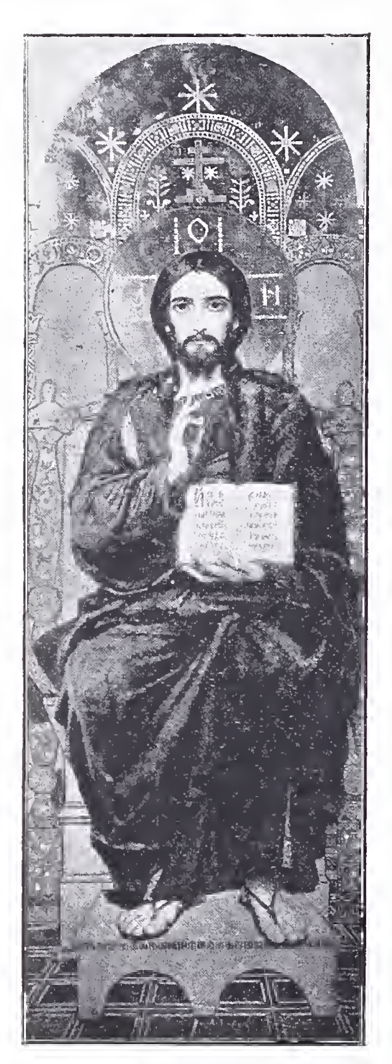


Рис. 180. Васнецовъ В. М. Спаситель.

Но особенная мощь творческой фантазіи В. М. Васнецова сказалась въ такихъ картинахъ, какъ Страшный Судъ и Преддверіе рая.

На первой картинѣ, на горизонтѣ, видно зарево пожара. Это горитъ земля. Божественный Судія, пришедшій вторично въ міръ на судъ, высоко поднялъ книгу живота и изрѣкаетъ страшное свое рѣшеніе, призывая праведниковъ въ Царство Свое, уготованное отъ начала міра, и осуждая грѣшниковъ на вѣчныя мученія. Грозный Архангелъ, съ мѣриломъ праведнымъ въ рукахъ, взвѣсилъ дѣла совѣсти каждаго изъ подсудимыхъ, явившихся сюда по звуку трубящихъ ангеловъ, и праведники тихо несутся, справа, въ рай, грѣшники падаютъ въ волнистое огненное море, куда низвергается древній змѣй. Безпощадную строгость суда смягчаютъ мольбы колѣнопреклоненнаго Предтечи и Богоматери, которая приникла къ Сыну Своему и молитъ Его о прощеніи грѣшниковъ".

Во второй картинѣ, всѣ „группы святыхъ, озаренныхъ небесною славой, представленныхъ въ небесной обстановкѣ, среди рѣющихъ бѣлоснѣжными крыльями ангеловъ, проникнуты у художника такимъ необыкновеннымъ, неземнымъ настроеніемъ, которое дѣлаетъ впечатлѣніе отъ этой картины неизгладимымъ. Художникъ, силою своего таланта, какъ бы отверзаетъ завѣсу вѣчности

и, при посредствѣ образовъ своей творческой фантазіи, даетъ и намъ возможность проникнуть очами вѣры въ эту небесную область".

Какъ все новое, непривычное, всегда встрѣчаетъ большій или меньшій протестъ со стороны людей, не успѣвшихъ понять и усвоить себѣ это направленіе, такъ и Васнецовъ не избѣгъ нарѣканій въ неискренности и условности, въ подражаніи иконописцамъ. Но всѣ эти нападки не имѣютъ подъ собою почвы. За искренность художника ручается уже та прочувствованность и сила вѣры, безъ которой, какъ мы уже указывали, невозможно было создать такія глубоко потрясающія душу произведенія. Условность, въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ, безспорно есть, но это нисколько не вредитъ произведеніямъ подобнаго рода. Разъ художникъ беретъ на себя задачу передать намъ не реальный предметъ, а религіозный догматъ, то кто можетъ сдѣлать упрекъ ему, что для этого онъ прибѣгъ къ нѣкоторой условности, но притомъ такой условности, которая каждому изъ насъ ясна и понятна, къ которой мы привыкли съ самой колыбели. Что̀ касается до подражанія иконописцамъ, то онъ глубоко изучилъ ихъ произведенія, но не копировалъ ихъ, а, проникшись ихъ вѣрованіями и представленіями, онъ въ этомъ духѣ сталъ творить новыя высокохудожественныя произведенія, вполнѣ удовлетворяющія и современнымъ художественнымъ требованіямъ. Мы, люди русскіе, унаслѣдовали отъ своихъ предковъ ихъ религіозные принципы и представленія. Эти принципы безотчетно и безсознательно живутъ въ душѣ нашей. Это мы видимъ даже изъ того, что всѣ новѣйшія изображенія Христа въ картинахъ нашихъ художниковъ-реалистовъ, хотя и прельщаютъ насъ, какъ болѣе или менѣе удачно понятый историческій типъ, но ни одно изъ нихъ не возбуждаетъ въ насъ стремленія благоговѣйно пасть предъ Нимъ съ молитвою на устахъ, что̀ мы гораздо естественнѣе сдѣлаемъ предъ какою-нибудь древнею иконою, хотя бы самаго грубаго письма. Это внутреннее чувство, безотчетно руководящее нами и являющееся въ насъ продуктомъ наслѣдственности, одно могло бы дать художнику и силы, и средства для созданія религіозной живописи, еслибы въ нашей національной жизни не было двухъ-вѣкового перерыва, еслибы за это время въ душѣ нашей не накопилось нароста стороннихъ вліяній и взглядовъ, подчасъ даже мало отвѣчающихъ нашимъ внутреннимъ потребностямъ, а приставшихъ къ намъ только механически. Вотъ

для чего теперь необходимо намъ изученіе нашей старины, чтобы отбросить, такъ-сказать, весь этотъ чуждый намъ наростъ и, оставивши себѣ только необходимые для современнаго человѣка результаты европейскаго образованія, возродиться снова къ русской жизни.

Конечно, законъ наслѣдственности не одинаково проявляется въ каждомъ человѣкѣ. Поэтому находятся такіе художники, которые, уступая общему современному требованію возрожденія на-



Рис. 181. Васнецовъ В. М. Богатырская застава.

ціональнаго духа, тѣмъ не менѣе, не находятъ въ себѣ никакихъ остатковъ національности и принуждены ограничиваться только изученіемъ древнихъ образцовъ и комбинаціею уцѣлѣвшихъ отъ того времени мотивовъ, что̀, конечно, не можетъ привести къ хорошимъ результатамъ. Напротивъ, человѣку, унаслѣдовавшему чисто русскую душу, остается только воскресить въ себѣ древніе образы, и они въ немъ самомъ родятъ новые образы, вполнѣ проникнутые національнымъ духомъ. Къ такимъ-то лицамъ и принадлежитъ В. М. Васнецовъ.

Но дѣятельность нашего художника во Владимірскомъ соборѣ не ограничилась одною иконописью. Имъ же покрыты роскошнымъ

стильнымъ орнаментомъ громадныя пространства по стѣнамъ, аркамъ и сводамъ собора, и орнаментъ этотъ, по удачному выраженію біографа художника, представляетъ собою „цѣлый особенный міръ, византійскій и русскій, міръ, полный красокъ, жизни, свѣта, блеска и безпрерывнаго сіянія. Это какой-то нескончаемый праздникъ и торжество. Мнѣ кажется, добавляетъ онъ, относительно воплощенія этой стороны Византіи и Руси, Васнецовъ не имѣетъ соперниковъ. Его изобрѣтательность, его воображеніе



Рис. 182. Васнецовъ В. М: Сиринъ и Алконостъ.

неизсякаемы, его творчество и фантазія безконечны... Но всѣ эти чудесныя созданія повиновались одной завѣтной мысли: „Главная моя забота, при исполненіи орнаментовъ, — говаривалъ мнѣ Васнецовъ, — была та, чтобы они были церковны. Многое, уже нарисованное, я бросалъ, если оно мнѣ казалось нецерковнымъ“

По окончаніи работъ во Владимірскомъ соборѣ, Васнецовъ опять обратился къ русскимъ историческимъ, былиннымъ и сказочнымъ сюжетамъ, среди которыхъ особенно замѣчательна „Богатырская застава“ (рис. 181), а во время послѣдней коронаціи исполнилъ нѣсколько превосходныхъ, характерныхъ menu. Наконецъ, для великаго князя Сергія Александровича, написалъ картину „Сиринъ и Алконостъ, пѣсни радости и печали“ (рис. 182), которую можно поставить въ ряду самыхъ лучшихъ произведеній художника.

XXIX.

Въ предшествовавшихъ главахъ мы остановились на главныхъ представителяхъ новой религіозной живописи въ Россіи, но были и другіе художники, которые, хотя не двигали дѣла такъ сильно впередъ, но все же дѣлали попытки, сообразно своимъ силамъ и взглядамъ, внести въ свои работы нѣчто новое; съ другой стороны, находились и продолжаютъ находиться до сихъ поръ такіе художники, на которыхъ мало отразилось общее стремленіе къ самобытности, и они продолжали работать въ прежнемъ направленіи, такъ что работы ихъ мало чѣмъ отличаются отъ произведеній художниковъ тридцатыхъ и сороковыхъ годовъ XIX-го столѣтія.

Такъ, Василій Григорьевичъ Перовъ (род. въ 1833 г., ум. въ 1882 г.), о которомъ подробнѣе мы будемъ говорить позднѣе, будучи еще шестнадцатилѣтнимъ юношей, рѣшивши написать „Распятіе“, сдѣлалъ большой деревянный крестъ, ввернулъ въ него для рукъ кольца, за которыя держался раздѣтый до-нога одинъ его пріятель. Все было написано съ натуры, только лицо было измѣнено.

Затѣмъ, за нѣсколько лѣтъ до смерти, Перовъ опять вернулся къ религіознымъ сюжетамъ. „Читая Евангеліе, разсказываетъ его біографъ Н. П. Собко, Перовъ вообще страшно увлекался и задавался такими идеями, которыя, при всемъ своемъ талантѣ, не могъ, однако, осуществить. У него явилась, напримѣръ, мысль, что страданія Христа, Котораго онъ очень чтилъ, изображались до сихъ поръ невѣрно, такъ какъ, по евангелистамъ, лица Его не должно быть видно при этомъ. Задавшись такою мыслью, онъ сталъ писать картину: „Страданія Христа“, или „въ Геѳсиманскомъ саду“, и хотѣлъ это страданіе выразить въ самой фигурѣ и въ ея положеніи, а не въ лицѣ; но картина не вполнѣ удалась, хотя фигура и производитъ впечатлѣніе. Та же участь постигла и другую его религіозную картину: „Снятіе со креста“... Еще менѣе удачною оказалась третья картина духовнаго содержанія: „Первые русскіе христіане“, совершающіе богослуженіе въ Кіевѣ“.

Мы не будемъ здѣсь входить въ разсмотрѣніе такихъ изображеній, которыя были написаны для Храма Христа Спасителя, хотя тутъ работало не мало талантливыхъ художниковъ; но они до та-

кой степени были несамостоятельны, что требовать отъ нихъ чего-либо, кромѣ исполненія заказа, нѣтъ возможности. Самыя условія, которыя они должны были подписать, прежде чѣмъ могли приступить къ работѣ, вполнѣ подтвержаютъ наши слова.

„Всю живописную работу, говорилось тамъ, художникъ обязанъ произвести согласно эскизамъ, имъ самимъ составленнымъ и Высочайше утвержденнымъ, коихъ онъ придерживается относительно общаго сочиненія и постановки фигуръ. Для исполненія картинъ, Коммиссія выдаетъ художнику Высочайше утвержденные эскизы подъ его расписку, причемъ онъ долженъ оставить при дѣлахъ Коммиссіи фотографическую копію съ эскизовъ, хотя въ уменьшенномъ видѣ. По полученіи эскиза, художникъ приступаетъ, въ своей собственной мастерской, къ исполненію картоновъ, руководствуясь рецензіею преосвященнаго Леонида, епископа дмитровскаго, которую получитъ въ копіи изъ канцеляріи Коммиссіи; сверхъ того.... отъ художника требуется, чтобы каждое сдѣланное имъ изображеніе св. иконы или святого имѣло всѣ историческо-церковно-археологическія данныя. По исполненіи, на этихъ основаніяхъ, картоновъ, художникъ увѣдомляетъ о томъ Коммиссію, а по сношеніи Коммиссіи съ Академіею Художествъ, онъ обязанъ выставить тѣ картоны въ залахъ Академіи, для осмотрѣнія и одобренія ихъ Академическимъ Совѣтомъ. При этомъ художникъ обязывается представить описаніе того, какими источниками руководствовался при исполненіи картоновъ. По одобреніи Совѣтомъ картоновъ, художникъ привозитъ ихъ въ Москву и, по представленіи въ Коммиссію сего одобренія Академіи, приступаетъ къ переводу ихъ на стѣны храма,.. къ подмалевкѣ ихъ и написанію красками... При исполненіи сей работы, художнику ставится въ обязанность, для сохраненія общей гармоніи въ живописи храма, имѣть соглашеніе въ манерѣ исполненія живописи и въ общемъ ея тонѣ съ другимъ художникомъ, которому будетъ поручено исполненіе подобныхъ изображеній на противоположной стѣнѣ въ этомъ придѣлѣ... Свидѣтельство работъ производится гг. членами Коммиссіи по искусственной части, которые руководствуются при семъ Высочайше утвержденнымъ эскизомъ и одобренными картонами. Окончательный же пріемъ работы послѣдуетъ по одобреніи ея приглашеннымъ Коммиссіею совѣтомъ извѣстныхъ художниковъ, не участвующихъ въ работахъ храма. Отзывы совѣта обязательны для художника, и всѣ заключенія его должны быть приняты къ исполненію“.

И такія условія, какъ мы видимъ, немного оставляли свободы для дѣятельности художника; но, все же, пока руководителями состояли тѣ же лица, которыя были при началѣ дѣла, не было, по крайней мѣрѣ, никакихъ противорѣчій въ ихъ требованіяхъ. Такъ, напримѣръ, взгляды епископа Леонида, высказанные имъ въ одной бумагѣ, присланной въ Коммиссію, вполнѣ сходятся съ вышеприведенными условіями. „Относительно одѣянія, пишетъ онъ, держаться, насколько возможно, археологическихъ изслѣдованій; относительно ликовъ держаться преданія, представляемаго хорошими старинными иконами, преданія, къ которому привыкъ взоръ молящихся, преданія, спорить съ которымъ нѣтъ твердаго основанія, преданія, которое не представляетъ исторической несообразности. Полагаю, заключаетъ онъ, что такимъ образомъ дѣйствуя, Коммиссія выполнила бы одну изъ тѣхъ своихъ задачъ, рѣшеніе ею которыхъ, по особенному значенію Храма Христа Спасителя, можетъ имѣть великое вліяніе на судьбу церковнаго нашего искусства. Являясь въ дѣлѣ иконописанія охранительницею всего досточтимаго въ старинѣ этого искусства, она влила бы въ него ту живую струю общихъ началъ искусства живописи и исторической дѣйствительности, безъ чего наше иконописаніе можетъ когда-либо такъ омертвѣть, что не въ отдѣльныхъ только лицахъ, но и въ массахъ возбудится требованіе такого переворота въ иконописаніи, который и ниспровергнетъ все достохранимое въ преданіи и будетъ оскорбителенъ для истинно-религіознаго чувства“.

И тутъ, иной разъ, художнику оставалось только исполнить чужую композицію, составленную уже до мелкихъ подробностей. Какъ примѣръ, приведемъ замѣчанія того же Леонида на эскизъ Е. С. Сорокина „Изведеніе Христомъ праведныхъ изъ ада“.

„Изображеніе Спасителя, читаемъ мы, должно ясно выражать своею постановкою и движеніемъ то, за чѣмъ Онъ соизволилъ низойти во адъ. Желательно въ изображеніи Христа видѣть обращеніе Его лица къ Адаму, котораго Онъ одною рукою изводитъ изъ пропасти ада, а другою рукою указуетъ ему вверхъ, къ небу, какъ на знакъ спасенія его отъ смерти, тлѣнія и муки къ жизни свѣтлой, вѣчной и небесной. Ноги Христа должны стоять на разрушенныхъ вратахъ ада, подъ коими можетъ быть огонь или камни разбитой скалы ада. Въ лицѣ Христа, при тѣхъ общихъ, присущихъ Ему чертахъ, извѣстныхъ всѣмъ по ихъ типичности, слѣдуетъ выразить торжественное величіе и любовь, а въ выраженіи

лица Адама—безграничную радость и умиленіе. Эти же чувства должны отражаться въ выраженіи лицъ всѣхъ видимыхъ во адѣ другихъ праведниковъ. Художнику необходимо сдѣлать очертаніемъ головъ намекъ о присутствіи во адѣ многихъ лицъ Праотцевъ и Пророковъ, ожидавшихъ и предвозвѣщавшихъ пришествіе искупителя Мессіи—Христа. Свѣтъ, исходящій отъ Христа, источника жизни и истины, долженъ быть господствующимъ,—побороть мерцаніе огня ада, свѣта тьмы и неправды, и потому только на оконечныхъ линіяхъ очертанія изводимыхъ Христомъ праведниковъ (на линіяхъ, обращенныхъ къ отверстіямъ ада) можетъ быть положенъ узкій, исчезающій блескъ отраженія огня. Въ положеніи и движеніи всѣхъ праведниковъ должно выразить вниманіе и созерцаніе ихъ, сосредоточенное на сошедшемъ съ высоты небесъ Искупителѣ-Христѣ. Силы небесныя—Ангелы должны предстоять со страхомъ, удивленіемъ, торжественностью и съ выраженіемъ въ лицахъ безпредѣльной преданности къ волѣ своего Создателя, соизволившаго сошествіемъ во адъ спасти родъ человѣческій. Поэтому желательно видѣть Ангеловъ преклонившими свои колѣна на облака, взирающими на дѣйствія Искупителя съ выраженіемъ небеснаго умиленія духовъ безплотныхъ и благоговѣйно держащими орудія страданій Господнихъ. Свѣтъ сіянія Ангеловъ долженъ быть чистымъ, небеснымъ, дневнымъ, но не особеннымъ отъ того свѣта, коимъ осіяны праведники отъ Христа“.

„Въ обыкновенныхъ иконописныхъ старинныхъ изображеніяхъ, писалъ онъ же про тотъ же эскизъ, Изведеніе изъ ада изображается такъ, что Господь Іисусъ Христосъ, наступилъ на вереи ада, или на пещеру съ плѣнникомъ, изображающую адъ, сильнымъ движеніемъ руки какъ бы исторгаетъ Адама. Въ эскизѣ Бруни, исправленномъ по замѣчаніямъ, представляется спокойное шествіе Спасителя по длинной пещерѣ, въ заднемъ концѣ которой якобы пещь, сильнымъ огнемъ горящая, а спереди отверстіе опять въ огненный адъ. Спаситель ведетъ Адама очень тихо, спокойно, но куда? Предъ Нимъ спускъ во адъ, или, собственно, въ горящую подполицу. Мнѣ кажется, что необходимо измѣнить этотъ рисунокъ и придать болѣе энергіи изображенію Господа. Прежде всего (это уже обѣщалъ художникъ г. Сорокинъ) горящую подполицу уничтожить и на этомъ мѣстѣ повергнуть врата и вереи адовы. Спасителя изобразить съ крестомъ не тяжелымъ (это не орудіе казни, а орудіе побѣды). Этимъ крестомъ Онъ поражаетъ адскія

врата и вводитъ Адама въ рай. Энергическимъ движеніемъ ноги сильно наступаетъ Онъ на верею ада и, обращаясь къ Адаму лицомъ Своимъ, побѣдно сіяющимъ торжественною радостію, указуетъ ему крестомъ, или только рукою на небо впереди него; Адамъ смотритъ на Спасителя также радостно, а Ева восторженно слѣдуетъ взоромъ къ небу за движеніемъ креста и руки Спасителя. Ея руки должны быть скрещены на груди. Предъ Спасителемъ все свѣтло, и свѣтъ, отъ Него сіяющій, уже не борется съ огненнымъ сіяніемъ ада, а побѣждаетъ его. Въ верхней части ангелы составляютъ придатокъ къ главному сюжету, который вовсе въ нихъ не нуждается. Между тѣмъ они занимаютъ большую часть картины. Если эти ангелы нужны, то слѣдуетъ поднять облако, и на пространствѣ, чрезъ то сокращенномъ, изобразить всѣхъ ангеловъ, колѣнопреклоненно - благоговѣющими предъ Христомъ-Побѣдителемъ ада. Свѣтъ и въ верхней части картины долженъ изливаться отъ Христа".



Рис. 183. Нестеровъ И. В. Богоматерь.

Каково же было, когда лица перемѣнились, и художникамъ пришлось имѣть дѣло съ человѣкомъ, нетолько не изучившимъ вопроса такъ основательно, какъ его предшественникъ, но и совсѣмъ съ иными воззрѣніями; вовсе не сходившимися съ самыми основными условіями. Какъ, напримѣръ, Ѳ. А. Бронниковъ получилъ, относительно своихъ эскизовъ, предписаніе придерживаться „вообще въ рисункѣ дорафаэлевской школы, именно Giotto, Фра Анжелико, а въ изображеніи ангеловъ — Беноццо-Гоццоли (въ палаццо Рикарди), во Флоренціи".

Неудивительно, поэтому, что нерѣдко художники теряли всякое терпѣніе и бросали работу, какъ сдѣлали, напримѣръ, гг. Маковскій и Прянишниковъ, заявившіе, въ отвѣтъ на сдѣланныя имъ замѣчанія, что они „ничего лучшаго не въ состояніи сдѣлать".

Но многіе художники и не находившіеся въ подобной зависимости, писали свои картины, нерѣдко не безъ таланта, но все же придерживаясь направленія, далекаго отъ общаго реальнаго направленія своей эпохи. Такъ, напримѣръ, Михаилъ Петровичъ Боткинъ (род. въ 1839 г.) въ своихъ религіозныхъ картинахъ даетъ прекрасно прочувствованныя сцены, производящія на зрителя сильное впечатлѣніе, но мало заботится объ археологической точности, несмотря на то, что въ знаніи этого предмета превосходитъ почти всѣхъ нашихъ художниковъ. Укажемъ на его „Женъ, смотрящихъ издали на Голгоѳу", „Скорбящую Богоматерь", „Похороны первыхъ христіанъ въ Римѣ", „Возвращеніе съ Голгоѳы", и „Бесѣду Христа на горѣ Елеонской".

То же слѣдуетъ сказать про картины Василія Петровича Верещагина (род. въ 1835 г.): „Св. Григорій Великій наказываетъ сребролюбіе", „Ночь на Голгоѳѣ", „Снятіе со креста" и мн. др. и Николая Андреевича Кошелева (род. въ 1840 г.). „Христосъ-отрокъ среди учителей", „Погребеніе Христа" и др.

Упомянемъ, наконецъ, Ѳедора Петровича Чумакова (род. въ 1823 г.), Ивана Петровича Келлера (род. въ 1826 г.), Сергѣя Петровича Постникова (род. въ 1838 г., ум. въ 1880 г.) и Исаака Львовича Аскназія (род. въ 1856 г.).

Теперь намъ осталось сказать еще про работы Н. А. Ярошенко и М. В. Нестерова.

Николай Александровичъ Ярошенко (род. въ 1848 г., ум. въ 1898 г.) болѣе извѣстенъ публикѣ своими бытовыми картинами, о которыхъ мы будемъ говорить впослѣдствіи; теперь же мы укажемъ только на его картину „Іуда", въ которой онъ старался воспроизвести и типы, и обстановку соотвѣтственно данному моменту.

Михаилъ Васильевичъ Нестеровъ (род. въ 1862 г.) (рис. 183) принадлежитъ уже къ новому направленію въ искусствѣ, и потому мы не можемъ внести обзоръ его дѣятельности въ настоящій свой трудъ.

Нужно сказать, что мы живемъ въ одну изъ самыхъ знамена-

тельныхъ эпохъ въ исторіи искусства, но потому, особенно, современный историкъ и не въ правѣ касаться своей современности, такъ какъ судить объективно обо всякомъ современномъ явленіи трудно, а тѣмъ болѣе о такомъ явленіи, которое имѣетъ значеніе даже болѣе для будущаго, чѣмъ для настоящаго.

XXX.

То же проникновеніе духомъ древняго времени, о которомъ мы говорили выше про художника-иконописца, требуется и отъ художника-историка, намѣревающагося воскресить передъ нами, въ своихъ картинахъ, времена давно минувшія. Ему необходимо усвоить себѣ не только религіозное чувство того времени, но и весь укладъ той жизни.

Стремленіе нашихъ художниковъ къ подобнымъ задачамъ съ каждымъ годомъ все усиливается. Образуются даже общества историческихъ живописцевъ, почерпающихъ матеріалъ для своихъ картинъ преимущественно изъ русской исторіи, но, тѣмъ не менѣе, почти всѣ они берутъ историческую почву вполнѣ случайно, изображая лишь извѣстное психическое состояніе, только пріуроченное къ историческому событію, или же просто гонясь за изображеніемъ историческихъ аксессуаровъ, и то, обыкновенно, собранныхъ не безъ ошибокъ, а дѣйствующихъ лицъ берутъ прямо съ современной улицы.

Первою, по времени, картиною, трактованною не совсѣмъ шаблонно, по академическимъ традиціямъ, была надѣлавшая въ свое время много шума картина самаго талантливаго изъ учениковъ К. П. Брюллова, Константина Дмитріевича Флавицкаго (род. въ 1830 г., ум. въ 1866 г.), „Княжна Тараканова въ Петропавловской крѣпости во время наводненія“ (рис. 184). Эта картина поразила всѣхъ драматичностью своего сюжета и стремленіемъ къ правдѣ. Даже много лѣтъ спустя, такой передовой человѣкъ своего времени, какъ И. Н. Крамской, писалъ про нее: „Мимо „Княжны Таракановой“ пройти нельзя. Это вещь крупная и, главное — счастливая. Я говорю такъ вотъ на какомъ основаніи. Прежде всего, въ этой картинѣ нѣтъ, въ сущности, ни одной черты, которая бы была въ самомъ дѣлѣ оригинальна, или показывала бы въ авторѣ твердыя и сознательныя стремленія. Возьмите, что̀ хотите: сюжетъ — романтическій; письмо тоже, что̀ и въ „Мучени-

кахъ“ [1]); сочиненіе... но задумана картина хорошо; и это лучше всего. Что̀ же выдѣляетъ эту вещь за уровень? — удивительная умѣренность и равновѣсіе во всемъ. Романтически-драматическое сочиненіе остановилось какъ разъ на той чертѣ, за которой начи-



Рис. 184. Флавицкій К. Д. Княжна Тараканова. Съ офорта Дмитріева-Кавказскаго.

нается очевидная уже для всѣхъ театральность. Выраженіе лица совершенно прилично случаю; цвѣтистость письма, понеобходимости, умѣряется сѣровато-зеленоватымъ колоритомъ общаго тона; аксессуаровъ какъ разъ столько, сколько нужно, и, наконецъ, внушительный размѣръ“.

[1]) Предшествующая картина того же художника „Христіанскіе мученики въ Колизеѣ“.

Дѣйствительно, послѣднія минуты отчаянія и безпомощности страстной и гордой натуры, послѣдняя агонія женщины, измученной тюрьмой, но все еще полной жизни, невольно поражают зрителя. Мало того, художникъ не побоялся внести сюда неприкрашенную правду. Эти мыши, лѣзущія на тюремную постель, разодранный матрацъ, истертое и лопнувшее платье Таракановой — для того времени, это все такіе аксессуары, съ которыми нелегко мирились не только наши, но и заграничные критики. Одинъ англійскій критикъ, Аткинсонъ, обрушился за нихъ на художника громовою филиппикой. „Картина г. Флавицкаго „Смерть княжны Таракановой", писалъ онъ, примѣчательнѣйшее произведеніе русской школы на парижской выставкѣ 1867 г., отвела ему, между покойными знаменитыми художниками, мѣсто рядомъ съ Деларошемъ. Рисунокъ и моделировка фигуры правдивы и тверды, а вся вообще картина выказала такую воспитанную зрѣлость, что Западная Европа поражена была изумленіемъ: раньше того она не слишкомъ-то довѣряла Россіи по части успѣшности благородныхъ ея усилій, для того, чтобы начать и поддержать школу высшаго искусства. Но у Флавицкаго воображеніе было лихорадочное; не обладая спокойной и полной равновѣсія душой Делароша, всего болѣе приличной для изучающаго исторію, этотъ художникъ, вмѣстѣ со своими современниками, впалъ въ эффектность и мелодраму... Крысу считаютъ животнымъ слишкомъ неблагороднымъ для того, чтобы ее можно было допустить въ высшее искусство. Милле первый нарисовалъ морскую крысу въ своей картинѣ „Утопающая Офелія", но, сообразивъ потомъ хорошенько, выбросилъ ее изъ своего сочиненія".

Наши критики, кромѣ того, нападали на художника, что онъ изобразилъ на картинѣ невѣрную легенду, такъ какъ Тараканова, въ дѣйствительности, умерла за два года до наводненія, и не хотѣли допустить, чтобы художникъ могъ позволить себѣ предпочесть вдохновляющую его легенду сухому историческому факту.

Такимъ образомъ, картина эта является у насъ первою попыткою внести реальную обстановку въ историческій сюжетъ, хотя вліяніе учителя все же замѣтно сказывается въ самой постановкѣ фигуры, сильно напоминающей одну изъ дочерей Ніобы.

Вторымъ подобнымъ произведеніемъ была картина упоминавшагося нами раньше Н. Н. Ге: „Петръ Великій допрашиваетъ царевича Алексѣя Петровича въ Петергофѣ" (рис. 185).

„Ему хотѣлось, говоритъ его біографъ, во-первыхъ, попробовать что-нибудь „историческое“ вообще, и притомъ „историческое-русское“, въ особенности. Къ этому его направляло и вообще, тогда, русское настроеніе къ „національному“, своему, и, сверхъ того, постоянное общеніе и безконечныя бесѣды съ историкомъ Костомаровымъ, его искреннимъ пріятелемъ. Этотъ послѣдній очень

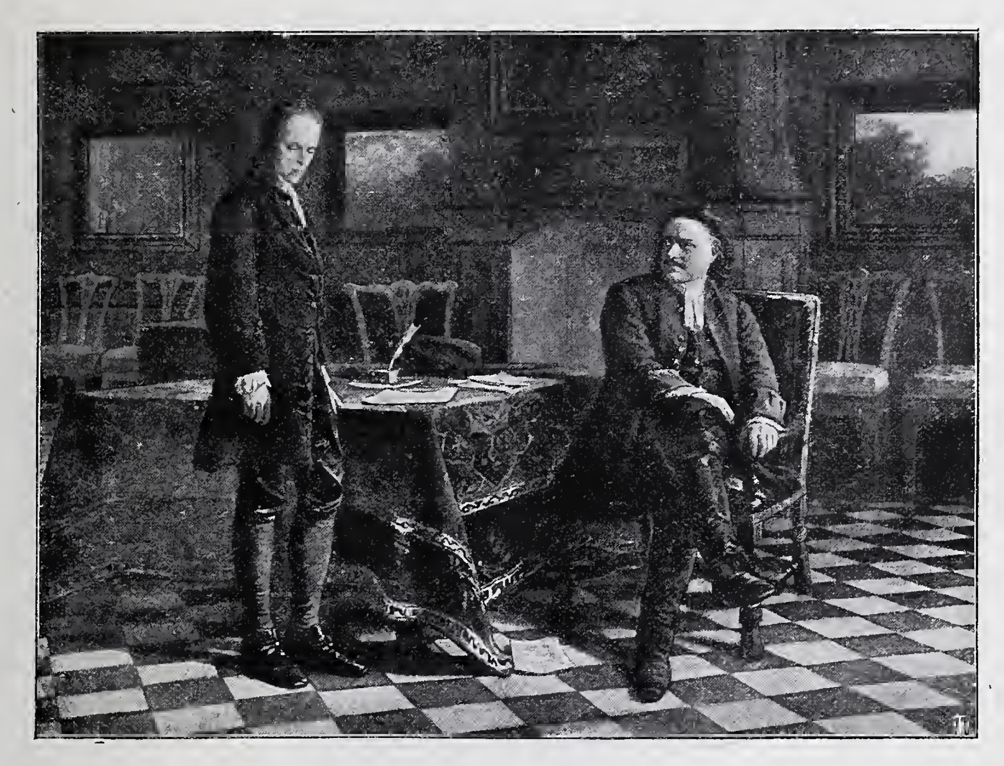


Рис. 185. Ге Н. Н. Петръ В. допрашиваетъ царевича Алексѣя Петровича.

любилъ говорить о русской исторіи и предметахъ своего постояннаго изслѣдованія.“

Самъ художникъ такъ объяснялъ выборъ своей темы: „Десять лѣтъ, прожитыхъ въ Италіи, говорилъ онъ, оказали на меня свое вліяніе, и я вернулся оттуда совершенно итальянцемъ, видящимъ все въ Россіи въ новомъ свѣтѣ. Я чувствовалъ, во всемъ и вездѣ, вліяніе и слѣдъ Петровской реформы. Чувство это было такъ сильно, что я невольно увлекся Петромъ и, подъ вліяніемъ этого увлеченія, задумалъ свою картину.“

Моментъ былъ выбранъ глубоко драматичный: тутъ сталкиваются, съ одной стороны, отношенія разгнѣваннаго царя къ государственному преступнику, какимъ, въ глазахъ Петра, былъ

царевичъ, а съ другой—глубоко огорченнаго и оскорбленнаго отца къ ослушному сыну.

Но художникъ, какъ мы можемъ теперь доказать документально, не могъ вполнѣ проникнуться духомъ того времени. Въ своихъ „Запискахъ“ онъ самъ сознавался потомъ, что историческія картины измучивали его. „Историческія картины, говоритъ онъ, тяжело писать,—такія, которыя бы не переходили въ историческій жанръ. Надо дѣлать массу изысканій, потому что люди, въ своей общественной борьбѣ, далеки отъ идеала. Во время писанія картины „Петръ I и царевичъ Алексѣй“, я питалъ симпатію къ Петру, но затѣмъ, изучивъ многіе документы, увидѣлъ, что симпатіи не можетъ быть. Я взвинчивалъ въ себѣ симпатію къ Петру, говорилъ, что у него общественные интересы были выше чувства отца, и это оправдывало жестокость его, но убивало идеалъ“.

Такимъ образомъ, изъ собственнаго его признанія мы видимъ, что художникъ не могъ вполнѣ понять характеровъ своихъ дѣйствующихъ лицъ и не могъ потому, что не былъ въ состояніи проникнуться духомъ эпохи и принужденъ былъ насиловать свое воображеніе. Результатомъ этого получилась прекрасная передача психическаго состоянія царевича, но не то, чего требуетъ настоящая историческая живопись.

Тѣмъ не менѣе, для того времени, и такая картина казалась откровеніемъ и имѣла громадный успѣхъ, какъ среди художниковъ, такъ и въ публикѣ.

Остальныя двѣ историческія картины Н. Н. Ге: „Екатерина II на похоронахъ императрицы Елизаветы“ и „Пушкинъ читаетъ свои произведенія Пущину въ с. Михайловскомъ“, не смотря на всѣ труды и тщательное собираніе историческаго матеріала, настолько не удались художнику, что не имѣли никакого успѣха.

Для настоящаго художника-историка, намѣревающагося воскресить передъ нами времена давно минувшія, необходимо, какъ мы сказали, полное проникновеніе духомъ той эпохи, изъ которой онъ беретъ тему для своей картины. Этому условію удовлетворилъ впервые изъ нашихъ живописцевъ Вячеславъ Григорьевичъ Шварцъ (род. въ 1838 г., ум. въ 1869 г.) (рис. 186). Его картины не есть только плодъ тщательнаго изученія археологіи и костюмовъ, или портретовъ нашихъ историческихъ дѣятелей. Каждая его картина и каждый рисунокъ доказываютъ свободное творчество, они непринужденны и вольны, какъ будто вылились изъ подъ его ки-

сти, или пера, въ видѣ мгновенной импровизаціи, но во всеоружіи правды, мѣткости и глубокаго знанія. Особенно удачны его картины, относящіяся къ XVI и XVII вѣкамъ.

Въ своихъ иллюстраціяхъ къ роману графа А. К. Толстого „Князь Серебряный“ и къ „Пѣснѣ о купцѣ Калашниковѣ“ Лермонтова, Шварцъ представилъ намъ эпоху Іоанна Грознаго такъ правдиво, какъ ни одинъ художникъ, ни до него, ни послѣ. Но, тѣмъ не менѣе, картины его изъ временъ царя Алексѣя Михайловича еще удачнѣе.



Рис. 186. В. Г. Шварцъ.

Его „Шествіе патріарха на осляти въ Вербное воскресенье“, „Московскій посольскій приказъ“, „Царь Алексѣй Михайловичъ, играющій въ шахматы“, (рис. 187) „Нареченіе царской невѣсты“ и „Патріархъ Никонъ въ Новомъ Іерусалимѣ“, (рис. 188)—всѣ эти вещи до такой степени проникнуты исторической правдой, что, глядя на нихъ, зритель невольно переносится воображеніемъ за

двѣсти слишкомъ лѣтъ и какъ бы воочію видитъ все, изображенное художникомъ. Но что́ составляетъ истинный chef-d'oeuvre Шварца — это „Царскій поѣздъ на богомолье". Здѣсь художникъ, въ полномъ смыслѣ слова, воскресилъ передъ нами родную старину.

Среди зимняго пейзажа, во время ростепели, двигается царскій поѣздъ. Одинъ за другимъ тянутся, извиваясь по едва протоптанной въ снѣгу дорогѣ, неуклюжіе возки, нѣкоторые украшен-



Рис. 187. Шварцъ В. Г. Царь Алексѣй Михайловичъ играетъ въ шахматы.

ные огромными орлами во всю переднюю стѣнку. Въ каждый возокъ запряжено по четыре и по пяти лошадей гуськомъ; на переднихъ лошадяхъ ѣдутъ вершники, въ богатыхъ шубахъ. Со всѣхъ сторонъ вооруженные стрѣльцы и пристава. Возки переваливаются съ боку на бокъ по сугробамъ; лошади едва вытягиваютъ ихъ изъ горъ снѣга. Собаки, выскочившія изъ бѣдныхъ, жалкихъ деревушекъ, съ лаемъ скачутъ по сторонамъ; неуклюжіе, тяжелые стрѣльцы отгоняютъ ихъ плетьми, а мужики и бабы, завидѣвъ царскій поѣздъ, опрометью бѣгутъ изъ своихъ избъ, чтобы увидать его и показать своимъ ребятишкамъ. Направо, четыре жиденькихъ де-

ревца безъ листьевъ. На самомъ переди, стрѣлецкій сотникъ, съ перевязью черезъ плечо, медленно двигается на тяжелой горбоносой лошади и отдаетъ приказанія переднему вершнику, неуклюже раздвинувшему, по мужицки, локти врозь и почтительно косящемуся на начальника.



Рис. 188. Шварцъ В. Г. Патріархъ Никонъ въ Новомъ Іерусалимѣ.

Къ сожалѣнію, картина эта была лебединой пѣснью художника, умершаго въ молодыхъ годахъ. Въ то время немного было людей, высоко цѣнившихъ произведенія Шварца. Почти двадцать лѣтъ спустя послѣ его смерти, И. Н. Крамской, въ одномъ письмѣ, выразился о немъ такъ: „Былъ Шварцъ, началъ проводить борозду, и очень глубокую, вѣрно угаданную въ направленіи своемъ исторически; умеръ онъ, и все пошло опять: кто-куда.

Какъ будто и не было человѣка! Заслуга его никому ни урокъ, ни руководство". Но, зато, теперь, годъ отъ году, слава его растетъ, произведенія его изучаются болѣе внимательно, и, какъ слѣдствіе этого, можно ожидать, что и вліяніе его на послѣдующихъ художниковъ сдѣлается замѣтнѣе.

Упоминавшійся уже нами В. Г. Перовъ только послѣдніе годы своей жизни принялся за историческую живопись, —раньше онъ занимался преимущественно или портретами, или бытовыми сценами, и многіе видѣли въ этой перемѣнѣ большую ошибку съ его стороны. Къ сожалѣнію, составить себѣ вполнѣ ясное понятіе объ этой сторонѣ его таланта мы не можемъ, такъ какъ главная картина его въ этомъ родѣ, „Никита Пустосвятъ" (рис. 189), осталась неоконченною, и судить о ней поэтому довольно трудно. Но мы позволимъ себѣ привести здѣсь мнѣніе о ней глубокаго знатока исторіи раскола и, вмѣстѣ съ тѣмъ, человѣка одареннаго поэтическимъ талантомъ, Н. Лѣскова.

„Вы хотите знать мое мнѣніе о картинѣ Перова, писалъ онъ, съ точки зрѣнія человѣка нѣсколько разумѣющаго исторію раскола. Я полагаю, что, съ этой точки, картина „Никита Пустосвятъ" представляетъ собою удивительный фактъ художественнаго проникновенія.

Расколъ у насъ считали и многіе до сихъ поръ считаютъ исключительнымъ дѣломъ темныхъ фанатиковъ, съ одной стороны, и упрямыхъ церковниковъ, съ другой. Тѣ, будто, о пустякахъ начали спорить, а эти не хотѣли и пустяковъ уступить. И выходитъ, какъ будто, такъ, что будь столпы господствующей церкви податливѣе, то раскола у насъ бы и совсѣмъ не было. Такъ это всегда и на картинахъ писывали: однихъ изображали тупицами, другихъ— безучастными формалистами. Щаповъ началъ выводить расколъ изъ политики и былъ близко у истины, но не стерпѣлъ ее и наговорилъ вздора. Это была треба, которую онъ совершилъ передъ одуряющимъ идеаломъ направленія. Суворинъ, въ превосходно написанной и тщательно пройденной рукою гр. Льва Толстого брошюрѣ „Патріархъ Никонъ", подошелъ къ предмету еще ближе. Тамъ вы уже видите не политику, какъ хотѣлось Щапову, а именно религіозную партійность. И Суворинъ правъ. Расколъ есть дѣло не фанатиковъ и не политиковъ, а это дѣло неугомонныхъ московскихъ честолюбцевъ и интригановъ, образовавшихъ религіозную партію, у которыхъ были выгоды враждовать съ „гра-



Рис. 189. Перовъ В. Г. Никита Пустосвятъ.

матѣями“, ибо эти, при всей своей образованности, видимо „забирали верхъ“ при дворахъ царскомъ и патріаршемъ. Такъ это чувствовалось и угадывалось людьми, которые истину любятъ болѣе, чѣмъ свои предвзятыя идеи. Но, въ 1882 г., въ послѣдней, посмертной исторической работѣ усопшаго митрополита Макарія Булгакова, мы получили уже фактическія драгоцѣнныя указанія на то, что правительство и церковь готовы были сдѣлать полныя уступки желаніямъ партіи, которую водили за собою враждебные патріарху московскіе протопопы, но тѣ не хотѣли этихъ уступокъ и скрывали ихъ отъ народа. Почему? Обыкновенно думали, будто по тупости. Но митрополитъ Макарій привелъ ясныя доказательства, что тутъ дѣйствовало иное, именно—борьба за существованіе... Первый, кто разсмотрѣлъ настоящую суть этой махинаціи—была Софья, и въ остромъ взглядѣ ея круглыхъ глазъ, на картинѣ, при видѣ безумнаго азарта Никиты, кажется, надо видѣть именно тотъ моментъ, когда она поняла, что тутъ никакія уступки не помогутъ и сказала себѣ:—Это слишкомъ далеко мѣтитъ!

„Непримиримъ, какъ видите на картинѣ, одинъ Никита, который уже хватилъ крестомъ по лицу архіерея и изъ себя рвется запечатлѣть тѣмъ же патріарха. Съ этимъ человѣкомъ уже нечего и не о чемъ говорить,—ему нужны не уступки, мирящія совѣсть вѣрующихъ, а ему нужны распря и бой за преобладаніе его партіи. Онъ одинъ и вождь и политикъ всего движенія. Фанатики съ нимъ, конечно, есть и чрезвычайно типичные, очень похожіе на идолопоклонниковъ; но это все хвостъ, который Никита можетъ откинуть въ какую ему угодно сторону. Пусть они тычутъ вверхъ иконы и книги, но онъ все это можетъ „замирить“, если захочетъ. Всѣхъ безжалостнѣе и спокойнѣе стоятъ за своими аналоями иноки. Два изъ нихъ еще что-то доказываютъ, но очень спокойно, а третій справа уже пріумолкъ. Онъ задумался и, выслушавъ доводы и уступки, не знаетъ, стоитъ ли о чемъ дальше спорить?

...Въ этихъ трехъ фигурахъ, въ Никитѣ, въ Софьѣ и въ умолкшемъ инокѣ, читается вся драма. Оробѣвшій и, повидимому, дрожащій патріархъ, пересеменивающій слабою рукою по цѣпи своей панагіи, репрезентуетъ церковь. Авторитетная власть безъ всякой силы животворящей идеи. Ее можно и не брать въ разсчетъ. Понимаютъ дѣло только уставшій монахъ, Никита, да Софья. Монаху все равно, что́ сдѣлать,—онъ пойдетъ, „гдѣ трапезнѣе“, къ

старовѣрамъ, или къ нововѣрамъ. Правительство, въ лицѣ Софьи, яснѣе всѣхъ видитъ, что интрига затѣяла съ нимъ долгую прю и осѣнила ее священнымъ стягомъ вѣры. Оно презираетъ эту дѣйствительно достойную презрѣнія интригу, готовую играть судьбою государства, и рѣшаетъ не дать ей потачки. Интрига лѣзетъ на все, потому что ей уже нечего терять, и у нея нѣтъ никакихъ путей отступленія. Въ общемъ же все это является, какъ какой-то историческій фатумъ, создающій историческій хаосъ, съ которымъ до сихъ поръ не удается благополучно разобраться.

Въ картинѣ есть, кажется, лицо, назначенное выражать собою и самую предательскую московскую интригу. Мнѣ думается, будто это тотъ коварный толстякъ, который держитъ Пустосвята за одежду. Всмотритесь въ его лицо,—не говоритъ ли оно: „Оставь, отче,—мы его вдругорядь доспѣемъ". Можетъ быть, я ошибаюсь, но, вѣдь, такъ чувствуется, когда я всматриваюсь въ это жирное, безчестное лицо съ отливомъ кощунственной набожности и предательскаго коварства. И потому я гляжу на эту картину, заключаетъ авторъ, какъ на проникновеніе въ самую задушевную суть историческаго момента, который она изображаетъ".

Такимъ образомъ, мы видимъ, что то, о чемъ можно судить по неоконченному произведенію, говоритъ въ пользу художника, и потому странно видѣть ошибку въ перемѣнѣ его направленія, тѣмъ болѣе, что и другихъ данныхъ для такого заключенія мы не имѣемъ, такъ какъ его „Пугачевскій бунтъ" тоже остался незаконченнымъ, да это, въ сущности, и не есть историческая картина, а скорѣе иллюстрація къ Пушкину.

Григорій Григорьевичъ Мясоѣдовъ (род. въ 1835 г.) еще въ своей программѣ на большую золотую медаль выступилъ на поприще историческаго живописца, хотя не вполнѣ, такъ какъ это была тоже только иллюстрація къ Пушкинскому „Борису Годунову" — „Бѣгство Григорія Отрепьева изъ корчмы на литовской границѣ", и если что̀ ее выдвигало изъ ряда обыденныхъ программъ, такъ это прекрасно переданный типъ монаха Варлаама; но и здѣсь также, какъ и въ самой живости сцены, сказывался скорѣе талантъ бытового живописца, чѣмъ историческаго.

Слѣдующей, уже вполнѣ историческою темою этого художника, была картина „Дѣдушка русскаго флота", представлявшая молодого Петра I, увидавшаго у Тиммермана англійскій ботикъ,— картина, несмотря на нѣкоторые недостатки, очень эффектная по

колориту и съ удачными типами сопровождавшихъ царевича бояръ.

Самою же удачною, какъ по выраженію, такъ и по типамъ, и по освѣщенію, была его картина „Чтеніе положенія 19-го февраля 1861 г.“. Но эта картина только по своему заглавію можетъ



Рис. 190. Литовченко А. Д. Царь Алексѣй Михайловичъ и Никонъ у гробницы Филиппа.

быть названа историческою, по содержанію же имѣетъ чисто бытовой характеръ.

Александръ Дмитріевичъ Литовченко (род. въ 1835 году, ум. въ 1890 г.) своими „Сокольничій временъ Алексѣя Михайловича“ и „Царь Алексѣй Михайловичъ у гроба митрополита Филиппа“ (рис. 190) тоже нисколько не воскресилъ предъ нами нашей исторіи, а изобразилъ только красивые, цвѣтистые костюмы.

Почти двадцать лѣтъ спустя послѣ смерти Шварца, И. Н. Крамской, въ одномъ своемъ письмѣ, выразился такъ: „И вотъ какъ странно у насъ на Руси: былъ Шварцъ, началъ проводить борозду, и очень глубокую, вѣрно угаданную въ направленіи своемъ исторически; умеръ онъ, и все пошло опять: кто-куда. Какъ будто и не было человѣка! Заслуга его никому ни урокъ, ни руководство. Только теперь есть какой-то Яновъ, довольно блѣдный талантъ, но усердный орнаментистъ и рисовальщикъ разныхъ

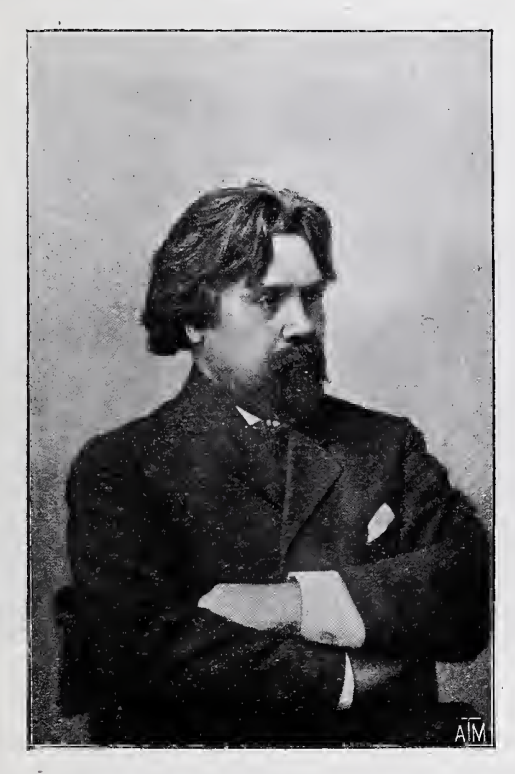


Рис. 191. Суриковъ В. И.

древностей, подчасъ не идущихъ къ дѣлу, да, пожалуй, у Сурикова какой-то древній духъ (и одинъ только запахъ) въ его „Казни стрѣльцовъ“, вотъ и все. Чуть не двадцать лѣтъ уже, какъ Шварцъ умеръ, а русская историческая живопись все такая же глупая, какъ была и до него“.

Но такъ писалъ Крамской, когда имѣлъ въ виду только еще первую работу Сурикова, теперь бы ему пришлось сказать иначе.

Василій Ивановичъ Суриковъ (род. въ 1848 г.) (рис. 191) теперь выдѣляется изо всѣхъ нашихъ современныхъ истори-

ческихъ живописцевъ, и когда появляются на выставкахъ его картины, то онѣ всегда привлекаютъ къ себѣ толпу публики, составляются о нихъ самыя разнорѣчивыя мнѣнія, но всѣ, даже и хулители ихъ, долго не могутъ отойти отъ картинъ и, противъ воли, простаиваютъ передъ ними дольше, чѣмъ передъ многими другими. Все это показываетъ, что художникъ имѣетъ что-то, что̀ его выдѣляетъ изъ толпы, особенно, если принять во вниманіе тѣ бросающіеся въ глаза недостатки въ его живописи, которые не могутъ укрыться даже и отъ неспеціалистовъ.



Рис. 192. Суриковъ В. И. Утро стрѣлецкой казни.

Всѣмъ извѣстны главныя изъ его картинъ: упомянутое выше „Утро стрѣлецкой казни“ (рис. 192), „Меншиковъ въ ссылкѣ“, „Боярыня Морозова“, „Игра въ городки“, „Покореніе Ермакомъ Сибирскаго царства“ и „Переходъ Суворова черезъ Альпы“.

Во всѣхъ въ нихъ, за исключеніемъ „Меншикова“, мы всегда видимъ народную толпу, и она представляетъ собою не обстановку, окружающую героевъ, а въ ней-то самой и заключается весь драматизмъ сцены. „Я не понимаю дѣйствія отдѣльныхъ историческихъ лицъ, безъ народа, безъ толпы, сказалъ намъ однажды самъ художникъ, — мнѣ нужно вытащить ихъ на улицу“.

И вотъ здѣсь-то, главнымъ образомъ, и заключается вся огромная разница между Шварцемъ и Суриковымъ.

Шварцъ былъ глубокій реалистъ въ исторической живописи. Въ его картинахъ не только пейзажъ и всѣ предметы обстановки и костюма, точно воспроизводятъ выбранную имъ эпоху, но онъ прекрасно угадалъ и талантливо передалъ и самый духъ эпохи. Но въ его картинахъ или вовсе нѣтъ драматизма, или онъ выражается въ главныхъ герояхъ изображенной имъ сцены, толпа же отсутствуетъ совсѣмъ. Зато умышленно Шварцъ не отступалъ отъ реальной передачи сцены ни въ одной мелочи.

Реаленъ ли Суриковъ? Въ этомъ смыслѣ — нѣтъ. Разбирая его картину „Покореніе Ермакомъ Сибирскаго царства", В. В. Верещагинъ замѣчаетъ: „Что казакамъ нужны были храбрость, неустрашимость, смѣтливость — въ этомъ не можетъ быть сомнѣнія; но что Ермакъ въ Сибири, какъ Кортецъ въ Америкѣ, своими баснословными успѣхами обязанъ въ большой мѣрѣ пушкамъ и ружьямъ, которыхъ у туземцевъ не было, и которыя наводили на нихъ настоящій ужасъ — это тоже безспорно. Оба завоевателя издали разгоняли многотысячныя толпы противниковъ, не выносившихъ не только дѣйствія пуль и ядеръ, но и грома выстрѣловъ, такъ что вплотную имъ не приходилось встрѣчаться; — въ тотъ часъ, что Ермаку пришлось столкнуться съ несмѣтными полчищами Кучума такъ близко, какъ представлено на картинѣ, онъ пропалъ! Затѣмъ непонятно, почему отличные стрѣлки, какими всегда считались сибиряки, цѣля изъ страшныхъ въ ихъ рукахъ луковъ въ группу Ермака съ товарищами чуть не въ упоръ, не могутъ попасть въ глазъ, ухо, шею и т. п.? Почему опытные въ боевомъ дѣлѣ и вороватые казаки неразумно подставляютъ себя подъ выстрѣлы, стоятъ, да еще въ кучкѣ, а не лежатъ на днѣ своихъ лодокъ? Почему казаки одѣты въ формы XVIII столѣтія? Почему въ XVI вѣкѣ они стрѣляютъ ружьями XVIII, кремневыми, а не фитильными, что̀ на два столѣтія упреждаетъ изобрѣтеніе кремневыхъ курковъ? Почему, наконецъ, въ картинѣ столько битюма, что она вся рыжая — воздухъ на Иртышѣ и на другихъ сибирскихъ рѣкахъ столь же прозраченъ, какъ вездѣ, и въ немъ нѣтъ битюмныхъ тоновъ!"

Въ большинствѣ этихъ замѣчаній В. В. Верещагинъ правъ. Подобныя же замѣчанія можно сдѣлать и относительно другихъ картинъ разсматриваемаго нами художника. Мало того, грубыя неправильности въ рисункѣ, въ родѣ безмѣрно вытянутой руки боярыни Морозовой, бросаются въ глаза каждому, даже незнакомому съ пропорціями человѣческаго тѣла. И, тѣмъ не менѣе, Су-

риковъ глубокій реалистъ. „Реализмъ картины, статуи, повѣсти, музыкальной пьесы, какъ вполнѣ вѣрно опредѣляетъ тотъ же самый В. В. Верещагинъ, составляетъ не то, что̀ въ нихъ реально изображено, а то, что̀ просто, ясно, понятно вводитъ насъ въ извѣстный моментъ интимной или общественной жизни, извѣстное событіе, извѣстную мѣстность“.





Рис. 193. Суриковъ В. И. Этюдъ казака.



Рис. 194. Суриковъ В. И. Этюдъ женщины.

Развѣ В. И. Суриковъ не могъ точно воспроизвести обстановки,—онъ имѣлъ для этого всѣ данныя. Какъ реалистъ въ душѣ для этого же самаго „Ермака“, онъ, уже семейный человѣкъ, поѣхалъ на дальній сѣверъ, жилъ среди Остяковъ, для того только, чтобы собрать на мѣстѣ весь нужный ему матеріалъ и привезъ съ собою множество этюдовъ, исполненныхъ съ полнѣйшею реальностью и съ превосходнымъ знаніемъ рисунка (рис. 193 и 194). Но изъ этого матеріала онъ выбралъ только то, что̀ ему было нужно, чтобы передать духъ событія, все остальное у него подчинилось главной мысли, все уступило потребности передать столкновеніе двухъ боевыхъ силъ, даже результаты котораго мы уже можемъ предугадать по картинѣ. А для этого художнику не мало нужно. Ему необходимо, чтобы глазъ зрителя сразу падалъ на художественный центръ картины, и чтобы ясно чувствовалось необходимое движеніе въ картинѣ. А при этихъ условіяхъ, художникъ

уже во многомъ неволенъ, многаго, безъ ущерба для главнаго, не можетъ избѣжать.

В. И. Суриковъ самъ говорилъ намъ однажды: „Главное для меня композиція. И тутъ есть какой-то твердый, неумолимый математическій законъ, который можно только чутьемъ угадать, но который до того непреложенъ, что каждый прибавленный или убавленный вершокъ холста, или лишняя поставленная точка, разомъ мѣняетъ всю композицію. Знаете ли вы, напримѣръ, что для своей „Боярыни Морозовой“, я много разъ пришивалъ холстъ. Не идетъ у нея лошадь, да и только. Наконецъ прибавилъ послѣдній кусокъ — и лошадь пошла“.

Такъ если такія пустяки имѣютъ вліяніе на композицію, то можно ли вести рѣчь о какихъ-либо крупныхъ поправкахъ въ картинѣ. И художникъ, прекрасно владѣющій рисункомъ и колоритомъ, какъ это легко убѣдиться по его этюдамъ, сознательно нарушаетъ требованія того и другого, принося ихъ въ жертву композиціи. Недаромъ даже такой безукоризненный рисовальщикъ былыхъ временъ, какихъ теперь трудно и встрѣтить, какъ Е. С. Сорокинъ, говаривалъ: „вѣдь это не этюдъ: въ композиціи все прощается!“

Но, конечно, это прощается въ томъ случаѣ, если, какъ у даннаго художника, композиція достигаетъ своей цѣли, если, какъ мы сказали, она просто, ясно и понятно вводитъ насъ въ извѣстную эпоху. А у В. И. Сурикова это вполнѣ достигается, и достигается благодаря твердой вѣрѣ въ то, что̀ онъ творитъ. Эта-то вѣра и дѣйствуетъ на зрителя, заставляя и его невольно поддаваться этому чувству, и сообщаетъ картинѣ тотъ „духъ“, о которомъ говоритъ въ своемъ письмѣ И. Н. Крамской.

Илья Ефимовичъ Рѣпинъ (род. въ 1844 г.), о которомъ подробнѣе мы будемъ говорить, когда рѣчь пойдетъ о бытовой живописи, тоже написалъ нѣсколько холстовъ съ историческими темами, каковы: „Правительница царевна Софья Алексѣевна, черезъ годъ послѣ заключенія ея въ Новодѣвичій монастырь, во время казни стрѣльцовъ и пытки всей ея прислуги, въ 1698 г.“. „Ратникъ XVII вѣка“, „Іоаннъ Грозный и сынъ его Иванъ, 16 ноября 1581 г.“, „Святитель Николай избавляетъ отъ смертной казни трехъ невинно осужденныхъ въ городѣ Мурахъ-Ликійскихъ“ и „Запорожцы, на высокопарную грамоту султана Магомета IV, въ 1680 г., отвѣчаютъ насмѣшками“. Всѣ онѣ, въ свое время, обращали на себя большое вниманіе и вызывали горячіе споры за и

противъ; но это объясняется только мощью живописи художника; въ сущности же, ни одна изъ нихъ не представляетъ собою настоящей исторической картины. И. Е. Рѣпинъ слишкомъ реалистъ и художникъ современности. Онъ талантливо схватываетъ то, что̀ наблюдаетъ въ настоящую минуту и мощно запечатлѣваетъ это на полотнѣ; но совсѣмъ не его дѣло отрѣшиться отъ реальнаго, стоящаго передъ нимъ міра и перенестись фантазіей въ глубь вѣковъ,



Рис. 195. С. Д. Милорадовичъ.

чтобы воскресить эти древніе вѣка въ душѣ своей и уже эти воскрешенные образы ярко передать въ картинѣ. Поэтому всѣ упомянутыя картины являются историческими только по даннымъ имъ именамъ, да по костюмамъ, на самомъ же дѣлѣ, онѣ ничто иное, какъ такія же современныя намъ бытовыя сцены, какія мы будемъ разсматривать въ одной изъ слѣдующихъ главъ, лишь пріуроченныя, почему-то, къ историческимъ лицамъ или событіямъ. И, какъ



К. Θ. Гунъ. Сцена изъ Варθоломеевской ночи.

таковыя, картины эти имѣютъ неоспоримыя достоинства, но именно только какъ таковыя. Отнимите вы у нихъ историческій аксессуаръ и заглавіе, и онѣ нисколько оттого не проиграютъ въ своемъ значеніи.

Упомянутый въ приведенномъ нами выше письмѣ Крамского, Александръ Степановичъ Яновъ (род. въ 1857 г.) написалъ нѣсколько картинъ, какъ-то: „Въ кружалѣ XVII в.“, „Инокъ-живописецъ“ и „Приказъ въ Москвѣ XVII в.“, отличающихся стремленіемъ къ точной передачѣ археологическихъ аксессуаровъ, но главную свою дѣятельность посвятилъ декораціонному искусству, о которомъ мы будемъ говорить позднѣе.



Рис. 196. Милорадовичъ С. Д. Оборона Троице-Сергіевой лавры.

Сергѣй Дмитріевичъ Милорадовичъ (род. въ 1852 г.) (рис. 195) изображаетъ сцены изъ исторіи нашего духовенства, монашества и раскола, и картины его отличаются не только обстоятельнымъ знакомствомъ съ избраннымъ имъ предметомъ, нои глубоко національны и типичны. Всматриваясь въ нихъ, зритель невольно принимаетъ участіе въ тѣхъ событіяхъ, которыя онѣ изображаютъ. Пока онъ написалъ еще немного: „Черный соборъ“, „Оборона Троице-Сергіевой лавры“ (рис. 196), „Патріархъ Гермогенъ“ „Протопопъ Аввакумъ въ братскомъ острогѣ“, онъ же, идущій въ Сибирь и „Наканунѣ Пасхи“; но этотъ художникъ идетъ еще впередъ, и мы вправѣ ожидать отъ него еще многаго.

Пока мы говорили только о художникахъ, бравшихъ темы изъ отечественной исторіи, но нельзя не упомянуть здѣсь и о тѣхъ, которые, въ силу извѣстныхъ условій, избирали темы иностранныя, но, тѣмъ не менѣе, умѣли глубоко проникнуться ими.

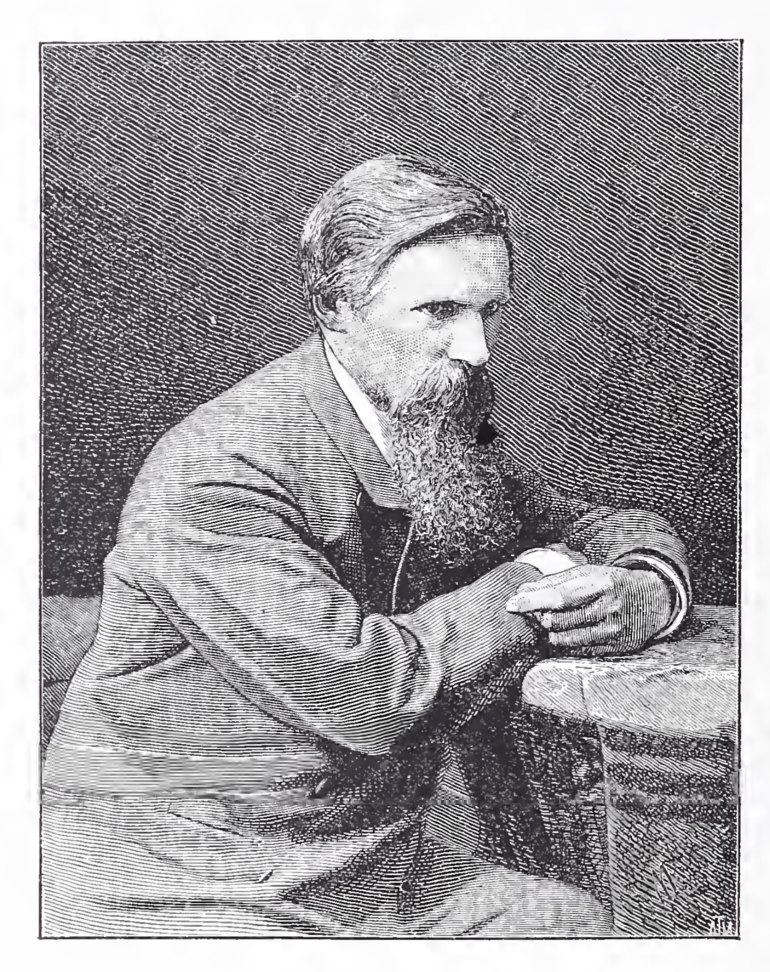


Рис. 197. К. Ѳ. Гунъ

Таковъ былъ Карлъ Ѳедоровичъ Гунъ (род. въ 1830 г., ум. въ 1877 г.) (рис. 197), написавшій двѣ извѣстныя картины: „Канунъ Варѳоломеевской ночи“ (рис. 198) и „Сцену изъ Варфоломеевской ночи“. Въ первой изъ нихъ удивительно глубоко схваченъ типъ стараго католика-фанатика, на видъ—кроткаго и слабаго, но въ душѣ — злого и неумолимаго; вторая необыкновенно изящна и красива, по письму и по пятнамъ, и въ ней тоже поразительно типиченъ старикъ-лигистъ, оттаскивающій за руку молодую гугенотку отъ ея убитаго мужа.

Точно также началъ со сценъ изъ иностранной исторіи Валерій Ивановичъ Якоби (род. въ 1834 г.), написавшій одновременно съ упомянутыми картинами К. Θ. Гуна, тоже двѣ картины: „Террористы и умѣренные первой французской революціи“ (рис. 199) и „Кардиналу Гизъ показываютъ голову адмирала Колиньи, убитаго въ Варѳоломеевскую ночь“.



Рис. 198. Гунъ К. Θ. Канунъ Варѳоломеевской ночи.

„Что̀ ни личность, то характеръ, вѣрно выразился про первую изъ нихъ одинъ современный критикъ, что̀ ни подробность, то новая черта, переносящая въ кровавую, но великую эпоху, которою кончилось разлагавшееся прошлое столѣтіе. Робеспьеръ, съ разрубленною головою и облитый кровью, лежитъ точно посреди анатомическаго театра, на скамьѣ, весь освѣщенный сверху лампою; вокругъ него, обступившая со всѣхъ сторонъ, тѣсная толпа торжествующихъ враговъ: хохочетъ сержантъ, котораго сабля нанесла ударъ; развязно сидитъ докторъ, только что освидѣтельство-

вавшій полумертваго Робеспьера; онъ положительно объясняетъ всѣмъ, что не умеръ страшный террористъ — еще можно его казнить! понюхиваетъ съ дьявольскимъ равнодушіемъ табачекъ старикъ, глядя прямо въ глаза исходящему кровью врагу, оглядываютъ другіе съ усмѣшкою, въ лорнетъ, сломленную группу террористовъ, плачущихъ по своемъ кровавомъ вождѣ, а въ фонѣ — пляшущая и бушующая въ радости чернь и солдаты, все это освѣщенное краснымъ тусклымъ огнемъ лампы и слабымъ мерцаніемъ дня, сквозь распахнутую дверь и окно — вотъ картина г. Якоби, сложившаяся грозной, страшной сценой изъ той драмы,



Рис. 199. Якоби В. И. Умѣренные и террористы.

представленіе о которой огненными, неизгладимыми полосами ложится на душу“.

Вторая упомянутая нами картина вышла значительно слабѣе этой, а потомъ В. И. Якоби перешелъ и къ русскимъ историческимъ темамъ, начавъ ихъ съ „Ареста Бирона“, картины, производящей еще довольно сильное впечатлѣніе; но затѣмъ художникъ пристрастившись почему-то къ эпохѣ Анны Іоанновны, сталъ писать пестрыя и радужныя картинки, очень поверхностнаго содержанія и ничуть не затрогивающія зрителя. Таковы его „Костюмированное утро при дворѣ императрицы Анны Іоанновны“, „Артемій Волынскій въ засѣданіи кабинетъ-министровъ“, „Ледяной домъ“ и др. Такъ что первыя картины, несмотря на тогдашнюю юность художника, несмотря на то, что онъ не успѣлъ еще вполнѣ

овладѣть рисункомъ и живописью, но зато написанныя отъ глубины потрясенной души художника, потрясали также и зрителя, наполняя его душу глубокимъ чувствомъ ужаса и негодованія, а послѣднія не производятъ никакого впечатлѣнія, кромѣ яркости и пестроты красокъ.

Крупный талантъ, тоже направленный на воспроизведеніе иностраннаго историческаго быта, представляетъ собою Клавдій Петровичъ Степановъ (род. въ 1854 г.), только одною своею

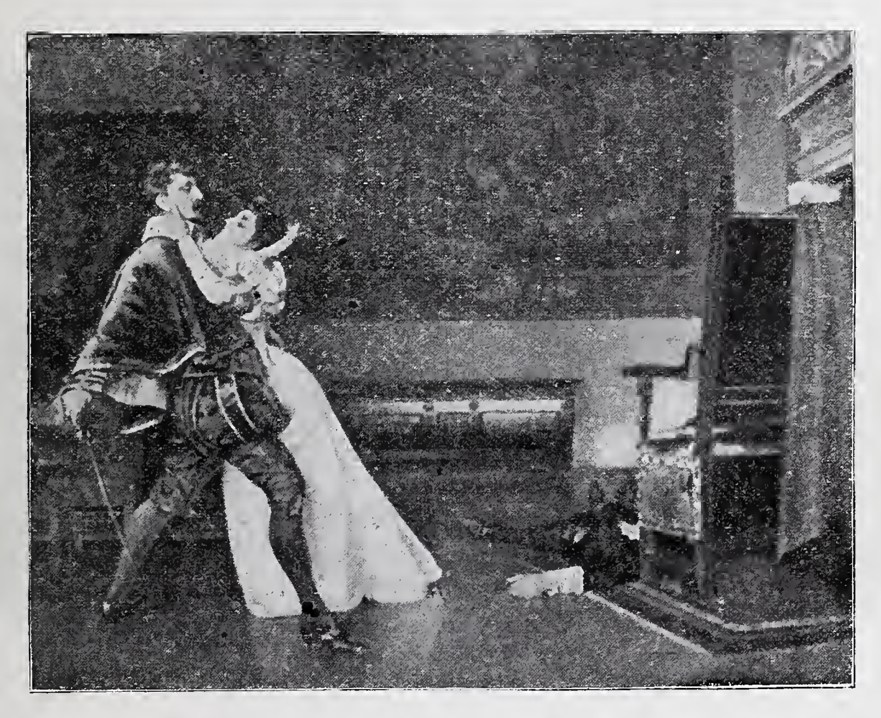


Рис. 200. Степановъ К. П. Донъ-Жуанъ.

картиною: „Сцена изъ посольства Чемоданова во Флоренціи, при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ“, затронувшій отечественную исторію. Его „Скупой“ и „Честь спасена“ даютъ такіе превосходные, живые типы, которые надолго остаются въ памяти зрителя. А его „Донъ Жуанъ“ (рис. 200) и „Донъ-Кихотъ“ не простыя иллюстраціи къ извѣстнымъ поэтическимъ произведеніямъ, а самостоятельные яркіе и жизненные типы, лишь вдохновленные художнику знаменитыми романами.

До сихъ поръ у насъ шла рѣчь о художникахъ, шедшихъ по пути реальнаго направленія, но не мало художниковъ не только шестидесятыхъ и семидесятыхъ годовъ, но нѣкоторые остаются

даже и до сихъ поръ, которые продолжаютъ держаться старыхъ академическихъ преданій и, если нѣсколько и разнятся отъ своихъ учителей, то лишь такъ, какъ два художника, и съ одинакими традиціями, но разныхъ поколѣній, не могутъ не разниться между собою.

Таковъ отличающійся необыкновенною нѣжностью колорита Ѳедоръ Андреевичъ Бронниковъ (род. въ 1827 г.), написавшій извѣстныя картины: „Гимнъ Пиѳагорейцевъ восходящему солнцу“, „Межевой столпъ“, сильную по впечатлѣнію „Campo scelerato—проклятое мѣсто казни рабовъ въ Римѣ“ (рис. 201) и мн. др.

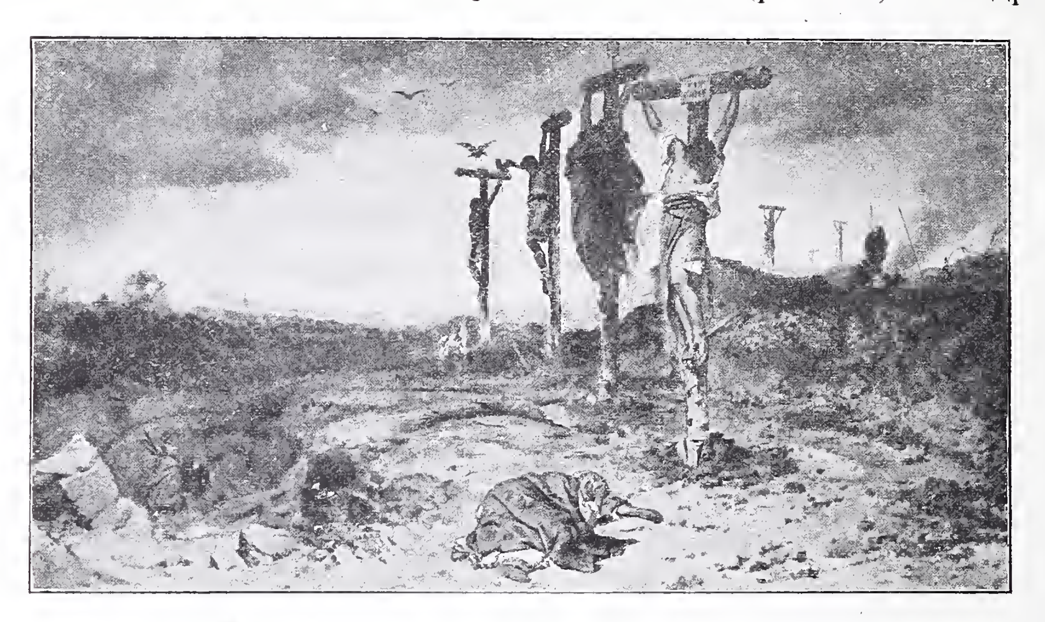


Рис. 201. Бронниковъ Ѳ. А. Campo scelerato (Проклятое мѣсто казни рабовъ въ Римѣ).

Таковъ же и пользующійся широкою извѣстностью Генрихъ Ипполитовичъ Семирадскій (род. въ 1843 г.) (рис. 202). Что Г. И. Семирадскій недюжинная личность, что онъ крупный талантъ—въ этомъ не можетъ быть никакого сомнѣнія. Еще одна изъ первыхъ его картинъ, „Грѣшница“, произвела такое сильное впечатлѣніе на публику, что даже люди не сочувствовавшіе направленію художника, не могли, хотя ненадолго, не заинтересоваться ею. Даже И. Н. Крамской писалъ по поводу ея: „...отъ картины сходятъ съ ума. Надо объяснить вамъ хотя сколько-нибудь это явленіе. Картина написана такъ дерзко и колоритно, въ смыслѣ подбора красокъ (а не органическаго колорита), такъ сильно, по свѣтотѣни, и такъ много въ ней внѣшняго движенія, эффекта, что публика просто поражена. Изъ этого видно, что картина недюжин-

ная, и вашъ покорнѣйшій слуга былъ около двадцати минутъ подъ впечатлѣніемъ картины. Она производитъ въ первый разъ импонирующее впечатлѣніе, и хотя вся фальшь видна съ перваго раза, но критика молчитъ, — такъ велика сила таланта. Талантъ этотъ не изъ тѣхъ, которые незамѣтно входятъ въ интимную жизнь человѣка, сопровождаютъ ее всегда, и чѣмъ дальше, тѣмъ дѣлаются все необходимѣе; нѣтъ, этотъ налетитъ, схватитъ, заставитъ разсудокъ молчать, и потомъ вы удивляетесь, какъ это все могло случиться".



Рис. 202. Г. И. Семирадскій:

Почти такой же отзывъ сдѣлали французскіе критики о другой картинѣ того же художника: „Свѣточи христіанства во времена Нерона" (рис. 203). „Эта картина, говорилось въ Gazette des beaux-arts, чуть было не сдѣлалась, въ первую минуту появленія, капитальнымъ, монументальнымъ произведеніемъ на выставкѣ, но когда прошло первое удивленіе отъ размѣровъ, всѣ остались изумлены, отчего эта картина не оставляетъ впечатлѣнія, равняющагося своему объему". Маріюсъ Вишонъ укорялъ художника въ недостаткѣ простоты и величія и находилъ, что „всѣ представленныя личности отличаются преувеличенными позами и мало имѣютъ отношенія къ тому, что тутъ дѣлается. Они всѣ въ родѣ театральныхъ фигурантовъ". Въ томъ же духѣ писалъ Манцъ и многіе другіе.

Теперь мы имѣемъ, кромѣ названныхъ картинъ, еще много произведеній Г. И. Семирадскаго; не перечисляя всѣхъ ихъ,

напомнимъ главнѣйшія: „Римляне блестящихъ временъ цезаризма“, „Древній танецъ среди мечей“, „Фрина на праздникѣ Посейдона въ Элевзисѣ“ и мн. др. И что́ же можемъ мы сказать о художникѣ, изучивши всѣ ихъ? То же самое, что картины эти представляютъ очень эффектныя, колоритныя пятна, потому что художникъ талантливый колористъ, что онъ прекрасно пишетъ всякія внѣшности, порою очень пикантныя, но никогда не передаетъ глубокаго смысла событій или характеровъ. Онъ съ замѣчательной технической виртуозностью воспроизводитъ мраморъ, бронзу, перламутръ и всевозможныя матерія, солнечныя и тѣневыя пятна; вся же внутренняя сторона картины оставляетъ зрителя вполнѣ равнодушнымъ, не вызывая въ немъ никакого настроенія, или чувства. Все искусственно и условно, и самая трагическая сцена оставляетъ у зрителя только пріятное впечатлѣніе красивыхъ тоновъ.

Вполнѣ по его же стопамъ идетъ и Степанъ Владиславовичъ Бакаловичъ (род. въ 1857 г.), только съ тою еще разницею, что онъ, въ темахъ своихъ картинъ, не гонится за глубиною мысли, а ограничивается чисто анекдотичною стороною исторіи, изображая, то „Римскаго поэта Катулла, читающаго свои стихи друзьямъ“, то „Въ пріемной у Мецената“ (рис. 204), то „Римлянку у восточнаго купца и колдуна“, то „Помпейскую лавку“ или „Греческаго невольника“, то наконецъ, просто разные „майскіе вечера“, да „вечерніе разговоры“, тогда какъ Г. И. Семирадскій, напротивъ, темы свои избираетъ иногда настолько важныя, что другой художникъ могъ бы изъ нихъ сдѣлать произведеніе дѣйствительно оставляющее въ зрителѣ неизгладимое впечатлѣніе, какъ, напримѣръ, „Свѣточи Нерона“: „Тьма бысть свѣтъ, и свѣтъ его не познаша“; что̀ можетъ быть болѣе глубокомысленнаго и болѣе благодарнаго для художника?

Отъ этихъ художниковъ невольно мысль переходитъ къ другому нашему художнику, тоже пользующемуся большимъ успѣхомъ у извѣстной части публики, къ Константину Егоровичу Маковскому (род. въ 1846 г.) (рис. 205).

Объ его дѣятельности, какъ жанриста и, особенно, какъ портретиста, мы будемъ говорить далѣе, какъ историческій же живописецъ, онъ написалъ не мало холстовъ, и многіе изъ нихъ не малыхъ размѣровъ; достаточно вспомнить его: „Выборъ невѣсты царемъ Алексѣемъ Михайловичемъ“, „Смерть Іоанна Грознаго“, „Убіеніе дѣтей Бориса Годунова“, „Боярскій свадебный пиръ



Семирадскій Г. И. Фрина на праздникѣ Посейдона въ Элевзисѣ.

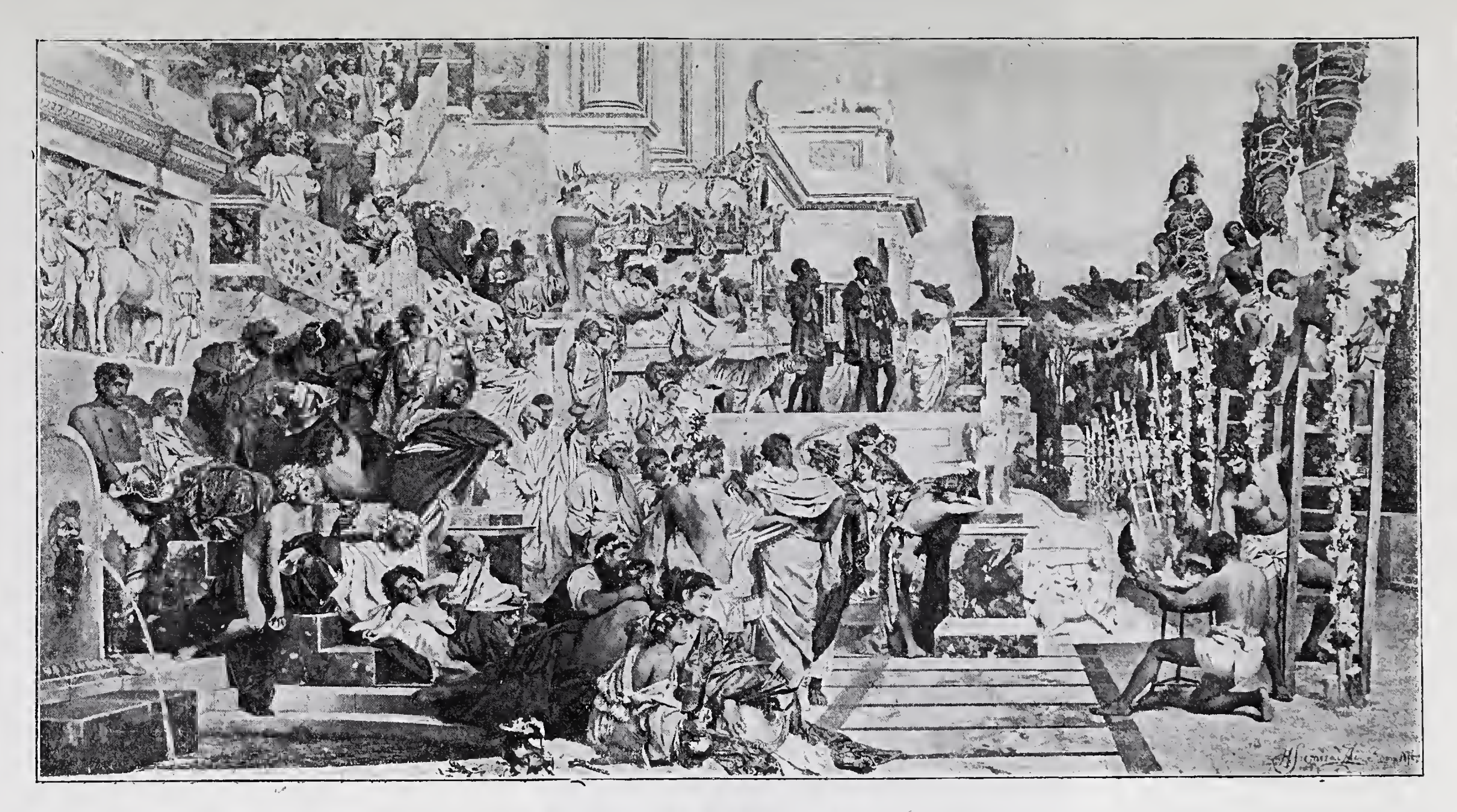


Рис. 203. Семирадскій Г. И. Свѣточи Нерона.

XVII вѣка“ и т. д. Все это блестящія, красивыя и эффектныя картины, съ дѣйствующими лицами, одѣтыми въ древніе русскіе костюмы, хотя нерѣдко неподходящіе къ данной минутѣ, съ разными предметами древней русской обстановки, тоже, сплошь да рядомъ, стоящими не на своихъ мѣстахъ. Этимъ и ограничивается вся ихъ историчность. Художникъ не только не пережилъ душой изображаемой имъ эпохи, но ему и дѣла нѣтъ ни до чего этого: ему нужны только яркія, пестрыя пятна, а для этого ему показались очень подходящими наши старинные костюмы, потому онъ и взялъ исто-

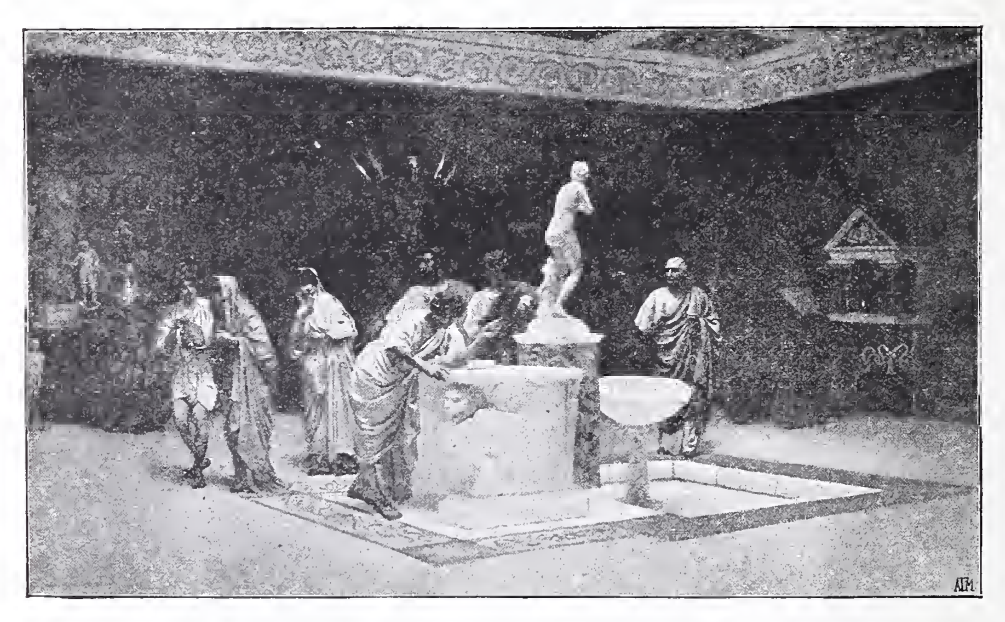


Рис. 204. Бакаловичъ С. В. Въ пріемной у Мецената.

рическую тему, а до какой-то исторической правды ему и дѣла нѣтъ. Это недалеко ушло отъ знаменитыхъ вареныхъ раковъ, плавающихъ у берега, въ картинѣ подобнаго же колориста—Макарта. А когда-то онъ писалъ совсѣмъ въ другомъ родѣ, какъ мы это увидимъ въ одной изъ слѣдующихъ главъ.

Чтобы закончить теперь обзоръ исторической живописи этой эпохи, слѣдуетъ еще упомянуть: Евграфа Семеновича Сорокина (род. въ 1821 г., ум. 1892 г.), Василія Григорьевича Худякова (род. въ 1826 г., ум. 1871 г.), Адольфа Іосифовича Шарлемань (род. въ 1826 г.), Александра Егоровича Бейдеманъ (род. въ 1826 г., ум. въ 1869 г.), Ивана Петровича Келлеръ (род. въ 1826 г.), Павла Ѳедоровича Плѣшанова (род. въ 1829 г., ум. въ 1882 г.), Карла Богда-

новича Венигъ (род. въ 1830 г.), Николая Васильевича Неврева (род. въ 1830 г.), Василія Петровича Верещагина (род. въ 1835 г.), Павла Петровича Чистякова (род. въ 1832 г.), Григорія Семеновича Сѣдова (род. въ 1836 г., ум. въ 1886 г.), Николая Семеновича Шустова (род. въ 1838 г., ум. въ 1869 г.), Илларіона Михайловича Прянишникова (род. въ 1840 г., ум. въ 1894 г.), написавшаго картину

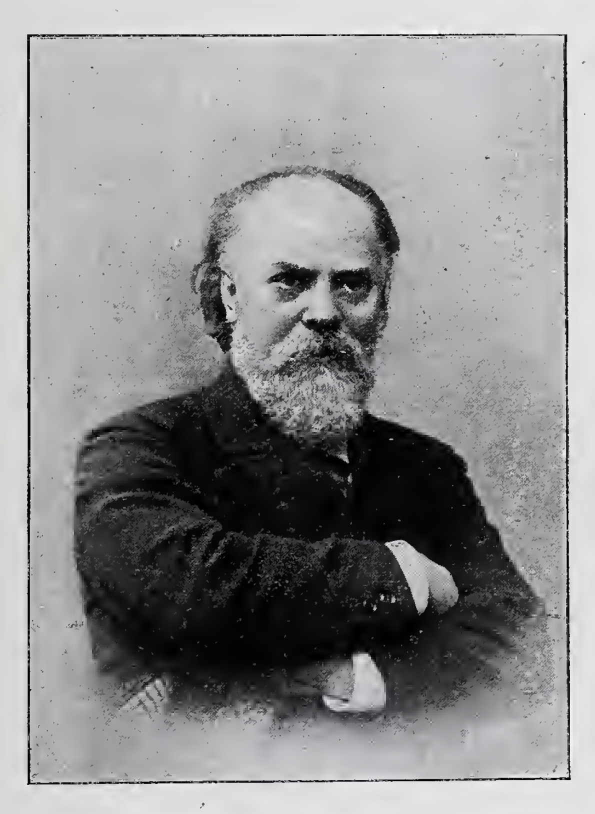


Рис. 205. К. Е. Маковскій.

„Въ 1812 году", Николая Андреевича Кошелева (род. въ 1840 г.), Павла Александровича Свѣдомскаго (род. въ 1849 г.). Клавдія Васильевича Лебедева (род. въ 1852 г.), Александра Никоноровича Новосильцева (род. въ 1853 г.), Константина Николаевича Горскаго (род. въ 1854 г.) и Станислава Романовича Ростворовскаго (род. въ 1858 г., ум. въ 1887 г.).

Еще мы не упомянули Н. К. Рериха, но онъ принадлежитъ къ новому направленію живописи, и его художественная личность не можетъ еще быть подвергнута объективной оцѣнкѣ.

XXXI.

Раньше мы познакомились съ баталистами старой школы, изображавшими военныя сцены въ видѣ стройныхъ движеній колоннъ



Рис. 206. В. В Верещагинъ.

войскъ, или блестящихъ кавалерійскихъ аттакъ, болѣе маневры, чѣмъ отвратительное поле битвы. Если иногда они и помѣщали въ своихъ картинахъ убитыхъ, то придавали имъ какія-нибудь эффектныя театральныя позы.

Совсѣмъ иначе взглянулъ на этотъ родъ живописи Василій Васильевичъ Верещагинъ (род. въ 1842 г.) (рис. 206). Какъ бы ни развѣнчивалъ онъ себя въ нашихъ глазахъ, какъ человѣка, своими чудовищно-возмутительными мемуарами, — какъ художникъ, онъ всегда будетъ стоять впереди всѣхъ, и предшествующихъ, и современныхъ русскихъ баталистовъ, отличаясь не только безукоризненною техникою, но и въ высшей степени гуманными идеями и вполнѣ правдивою, реальною трактовкою сюжета. И какая страшная сила въ этой неприкрашенной правдѣ!

Получивъ сперва общее образованіе въ Морскомъ корпусѣ, В. В. Верещагинъ поступилъ въ Петербургскую Академію Художествъ; но, пробывъ тамъ четыре года, далѣе первыхъ классовъ не пошелъ; получивъ 2-ю серебряную медаль, онъ оставилъ Академію и уѣхалъ на Кавказъ. Результатомъ этой поѣздки явились уже такіе прекрасно исполненные рисунки, какъ „Духоборцы на молитвѣ“, „Религіозная процессія въ Шушѣ“ и другіе. Въ концѣ 1865 г., В. В. Верещагинъ поѣхалъ въ Парижъ и поступилъ тамъ въ мастерскую знаменитаго—Жерома, гдѣ пробылъ до 1867 г. Послѣ того, онъ рѣдко сидѣлъ гдѣ нибудь на одномъ мѣстѣ. Онъ участвовалъ въ ташкентскомъ походѣ и даже получилъ тамъ георгіевскій крестъ, въ дунайской арміи, гдѣ въ дѣлѣ Скрыдлова получилъ рану, и всѣ эти походы онъ совершалъ съ карандашемъ и красками въ рукахъ. Если же не было никакихъ войнъ, то онъ предпринималъ дальнія путешествія.

Разсмотримъ теперь главнѣйшія его картины.

Въ „Опіумоѣдахъ“ (рис. 207) представлено нѣсколько человѣкъ ташкентскихъ оборванцевъ. Кто изъ нихъ сидитъ на корточкахъ, кто на колѣняхъ, на земляномъ полу. Они наглотались опіума и ничего уже не чувствуютъ и не сознаютъ. Одинъ изъ нихъ уперся костлявыми пальцами въ колѣна и поднимается всѣмъ тѣломъ, вперяя свой мертвенный взглядъ куда-то въ пространство; другіе свернулись клубкомъ. Впечатлѣніе получается прямо поразительное.

Въ „Забытомъ“ мы видимъ голую, безотрадную пустыню. Солнце сѣло. Посрединѣ лежитъ трупъ. Возлѣ него валяется уже не нужное ему ружье. Вдали уходятъ его товарищи, забывшіе, или неуспѣвшіе подобрать его. А между тѣмъ, цѣлой тучей летятъ къ нему непрошенные гости: орлы машутъ могучими крыльями, вороны съ крикомъ окружили его; одинъ уже сѣлъ на грудь и готовится приступить къ ужасному пиру.

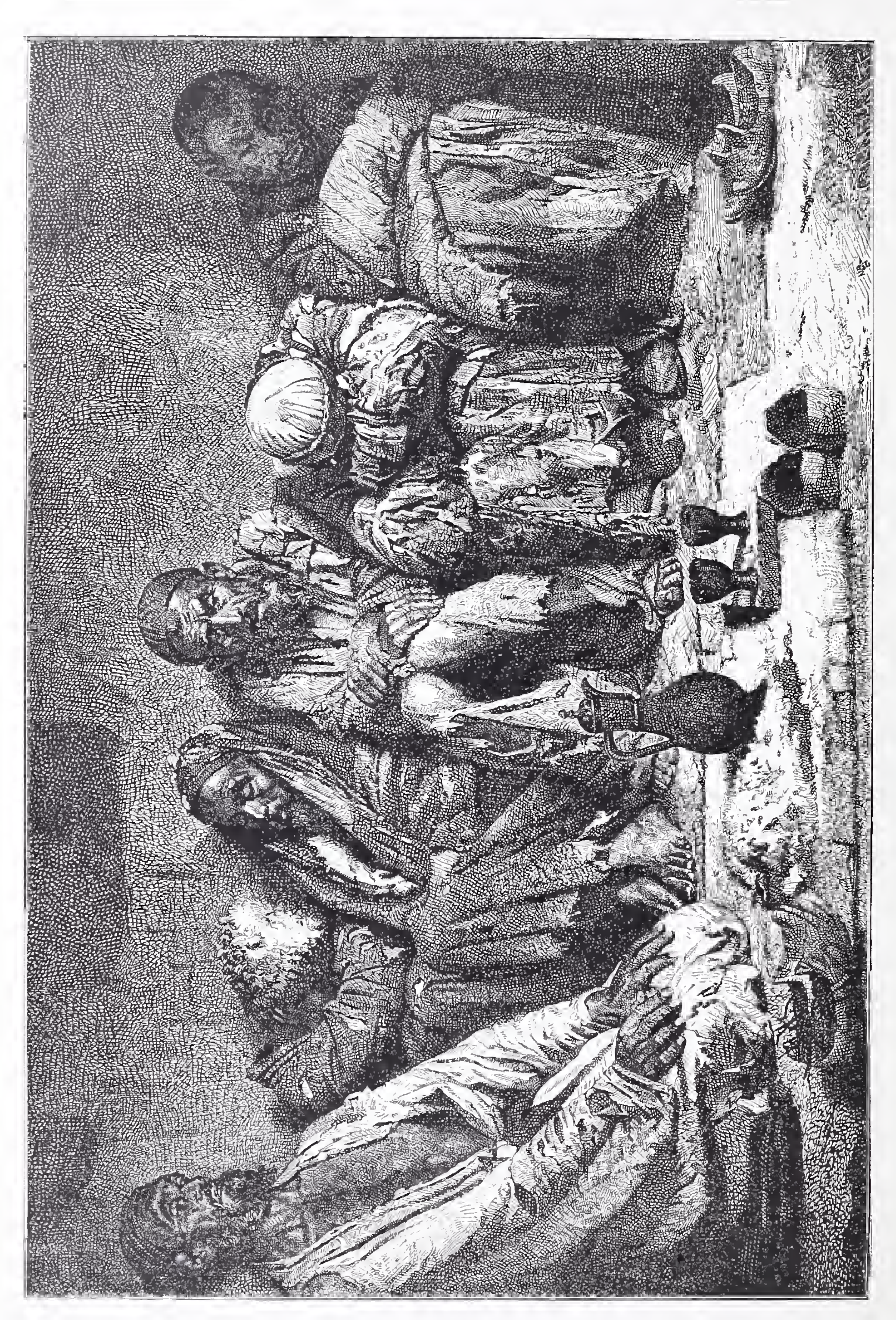
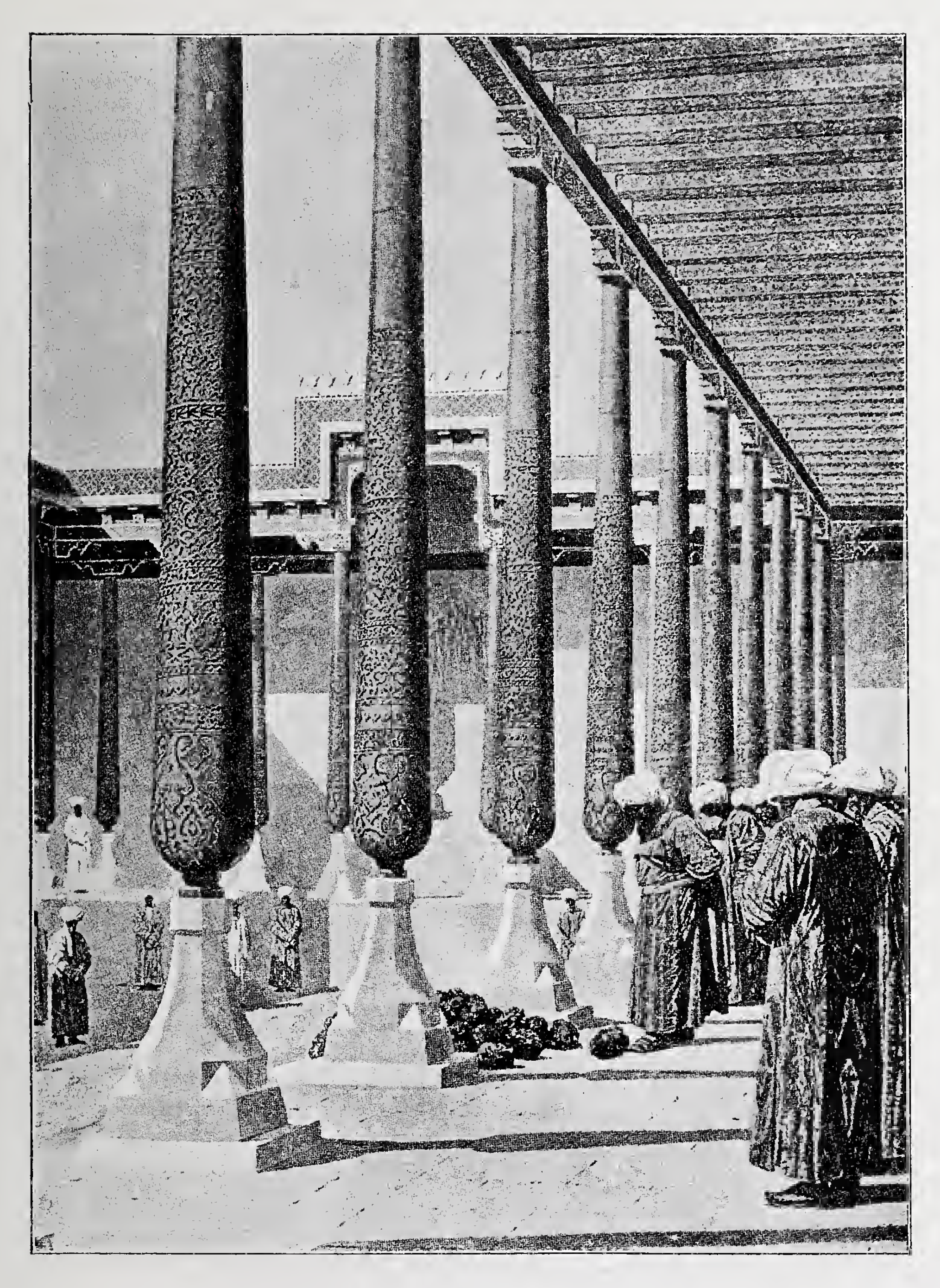


Рис. 207. Верещагинъ В. В. Опіумоѣды.

Къ сожалѣнію, художникъ уничтожилъ эту картину, и отъ нея остались только фотографіи.



Верещагинъ В. В. Представляютъ трофеи.

Но вотъ еще не менѣе сильная картина: „Представляютъ трофеи“. На площади Регистана, въ Самаркандѣ, эмиръ принимаетъ трофеи побѣды. Передъ нимъ лежитъ гора череповъ, и онъ гордо толкаетъ ихъ ногою; вокругъ, на высокихъ шестахъ, воткнуты головы. Толпа, усѣвшись на землѣ, слушаетъ надменную проповѣдь муллы, который указываетъ на волю Аллаха, наказавшаго гяуровъ. Все это залито ослѣпительными лучами солнца.

Другая картина называется „Апотеозою войны“ и „посвящается всѣмъ великимъ завоевателямъ, прошедшимъ, настоящимъ и будущимъ“. Тутъ изображена пирамида изъ череповъ. Надъ



Рис. 208. Верещагинъ В. В. Шипка-Шеново.

нею кружатся вороны, въ надеждѣ найти на этихъ уже оголенныхъ костяхъ еще кусочекъ мяса, быть можетъ, уцѣлѣвшій тамъ какимъ-либо чудомъ.

Всѣхъ картинъ В. В. Верещагина не только описать, но и перечислить здѣсь нѣтъ никакой возможности. Мы указали только на нѣкоторыя, чтобы отмѣтить рѣзкую разницу въ самомъ выборѣ сюжетовъ, въ сравненіи съ другими художниками.

Но иногда онъ беретъ сюжеты и такіе же, какіе мы видали у прежнихъ баталистовъ, но и ихъ онъ трактуетъ совсѣмъ иначе.

Возьмемъ хотя бы его „Шибка-Шеново“, (рис. 208) изображающую генерала Скобелева, скачущаго со штабомъ передъ фронтомъ солдатъ и, на полѣ битвы, благодарящаго ихъ „отъ имени государя и отечества“. Тема вполнѣ во вкусѣ старыхъ баталистовъ. Но и тутъ мы сразу видимъ жестокую, безпощадную правду. На первомъ

же планѣ лежатъ убитые солдаты съ запекшеюся кровью и въ тѣхъ скрюченныхъ позахъ, въ какихъ застала ихъ смерть. Одинъ, какъ держалъ въ рукахъ ружье, такъ и застылъ со сжатыми и протянутыми впередъ руками, какъ бы направляющими штыкъ въ грудь непріятеля, хотя самого ружья въ рукахъ уже нѣтъ. Другой уткнулся лицомъ въ снѣгъ. И ни одному трупу не придано какого нибудь театральнаго положенія, бьющаго на эффектъ, а этимъ-то и достигается такой эффектъ, какого никогда не достигла бы никакая мелодраматичная композиція.

Съ тою же ужасною правдою написана „Улица въ Плевнѣ", (рис. 209) гдѣ только-что выпавшій снѣгъ покрылъ всю пустынную мѣстность и трупы людей, попадавшихъ на дорогѣ, по которой потомъ везли орудія. И эти орудія проѣхали прямо по тѣламъ и раздробили, раскрошили ихъ самымъ безпощаднымъ образомъ, а тутъ уже и вороны не замедлили слетѣться на приготовленный имъ богатый пиръ.

Кажется, и сказаннаго довольно, чтобы составить себѣ ясное понятіе о томъ впечатлѣніи, какое вызываютъ картины В. В. Верещагина.

Съ работами его знакома не только вся Европа, но и Америка И всѣ художники и критики всѣхъ странъ сходятся въ одномъ, что талантъ художника несомнѣнный. Знаменитый нѣмецкій художникъ Менцель, увидавъ его картины, только покачалъ головой и сказалъ: — „Вотъ этотъ все можетъ!" Всѣ они въ одинъ голосъ называютъ В. В. Верещагина „рисовальщикомъ, столько же полнымъ жизни и знанія, какъ и вѣрнымъ" и превосходнымъ колористомъ; всѣ признаютъ у него необыкновенную вѣрность представленія, отчетливость и простоту стиля и тонкій художественный вкусъ, хотя относительно содержанія картинъ мнѣнія ихъ сильно разнятся между собою.

Французы находили, что для Россіи онъ то же, что для нихъ Детайль и Невилль. Въ виду такихъ успѣховъ художника за-границей, Академія Художествъ нашла нужнымъ, и со своей стороны, оказать ему почетъ, удостоивъ его званія профессора живописи. Но тутъ произошло нежданное и небывалое до того событіе: узнавъ объ этомъ, художникъ, бывшій въ то время въ Бомбеѣ, прислалъ оттуда въ газету „письмо къ редактору", слѣдующаго содержанія: „Извѣстясь о томъ, что Императорская Академія Художествъ произвела меня въ профессора, я, считая всѣ чины и



Рис. 209. Верещагинъ В. В. Дорога въ Плевну.

отличія въ искусствѣ вредными, начисто отказываюсь отъ этого званія.“ Это вызвало цѣлую бурю не только въ средѣ художниковъ, но и въ печати.

Переходя теперь къ общей оцѣнкѣ дѣятельности художника, нельзя не замѣтить, что при всѣхъ внѣшнихъ достоинствахъ произведеній его, при чрезвычайной симпатичности выражающихся въ нихъ идей, все же въ нихъ есть очень крупный недостатокъ, и недостатъ этотъ непоправимъ, такъ какъ онъ является отраженіемъ душевнаго міра самого художника, который въ такіе годы врядъ ли можетъ измѣниться.

Нравственная сторона художника имѣетъ для насъ гораздо большее значеніе, чѣмъ многіе думаютъ. Художественное произведеніе есть, въ нѣкоторомъ родѣ, зеркало душевнаго міра его творца. Въ немъ непремѣнно, безсознательно, помимо воли художника, отражается этотъ міръ, и никакою, самою упорною умственною работой никто этого не избѣгнетъ, — оно прорвется гдѣ-нибудь, въ какихъ-то неуловимыхъ мелочахъ и скажетъ зрителю о духѣ художника.

Такъ и тутъ. Дойдя до идей антимилитаризма путемъ разсудка, въ сердцѣ же оставаясь черствымъ эгоистомъ, какъ о томъ ярко свидѣтельствуютъ его многочисленные мемуары, В. В. Верещагинъ не могъ достичь тѣхъ результатовъ, какихъ можно было ожидать отъ его таланта. Всмотрѣвшись внимательнѣе въ его картины, мы замѣчаемъ, что немногія изъ нихъ имѣютъ настоящее значеніе картины, то-есть цѣльнаго, законченнаго произведенія. Изъ остальныхъ же каждая заключаетъ въ себѣ идею, достойную картины, при томъ ясно и мастерски выраженную, но каждая изъ нихъ въ отдѣльности, выдѣляясь изъ цѣлой серіи другихъ картинъ, не имѣетъ настоящаго значенія, которое получается только изъ цѣлой совокупности ихъ.

Но этого мало. Обратимъ вниманіе на самые размѣры картинъ. Какъ только сюжетъ посерьезнѣе и, слѣдовательно, требовалъ бы большихъ размѣровъ холста, такъ мы видимъ, напротивъ, маленькую картину и даже написанную эскизно, и обратно, — всѣ большіе холсты безсодержательны. „Осада Плевны 30-го августа“ — маленькій, небрежно написанный эскизъ. „Дорога въ Плевну“ — огромное полотно. „Панихида“ такъ написана, что не видно выраженія лицъ ни солдата, исполняющаго роль псаломщика, ни священника, трупы тоже представляютъ собою что-то безформен-

ное. За то „У дверей Тамерлана“, или какіе-нибудь неодушевленные предметы изъ путешествія по Индіи закончены до послѣдней степени. И такъ всѣ его картины. Въ нихъ мысль благородна, симпатична и увлекательна, но самъ художникъ ее не перечувствовалъ, не выстрадалъ и потому онъ едва только намѣчаетъ то, чѣмъ дѣйствительный другъ мира былъ бы потрясенъ до глубины души, и обращаетъ большое вниманіе на подробности, которыя такъ глубоко потрясенный художникъ не въ силахъ былъ бы и замѣтить. А совокупность того и другого не можетъ не дать себя почувствовать зрителю, и онъ невольно недоумѣваетъ, почему картины, выражающія мысли такія дорогія для каждаго честнаго сердца, не захватываютъ его и утомляютъ не нервнымъ потрясеніемъ, а своею безчисленностью и однообразіемъ.

Почти то же высказалъ пятнадцать лѣтъ тому назадъ и Крамской, своей чуткой, художественной душой угадавшій тотъ диссонансъ, какой произведутъ въ душѣ зрителя картины В. В. Верещагина. „Верещагинъ, сказалъ онъ, не изъ тѣхъ художниковъ, которые раскрываютъ глубокія драмы человѣческаго сердца.... Онъ объективенъ гораздо больше, чѣмъ человѣку свойственно вообще. Та идея, которая пронизываетъ всѣ его произведенія выходитъ изъ головы гораздо больше, чѣмъ изъ сердца. Словомъ, мы имѣемъ дѣло съ человѣкомъ новѣйшей геологической формаціи. И въ этомъ отношеніи, онъ принадлежитъ Россіи не вполнѣ, хотя ни одинъ иностранецъ не былъ бы способенъ на то, что̀ сдѣлалъ Верещагинъ. Дальше: его идеи, откуда бы онѣ не выходили, однакожъ такого сорта, что отказать имъ въ сочувствіи нельзя; его форма такъ объективна, сочиненіе такъ безыскусственно и невыдумано, что кажется фотографическими снимками съ дѣйствительно происходившихъ сценъ. Но такъ какъ мы знаемъ, что этого нѣтъ и быть не могло, то въ сочиненіи и композиціи его картинъ участвовали, стало быть, талантъ и умъ. Его живопись (собственно письмо) такого высокаго качества, которое стоитъ въ уровень съ тѣмъ, что̀ мы знаемъ въ Европѣ. Его колоритъ, въ общемъ, поразителенъ. Его рисунокъ, не внѣшній, контурный, который очень хорошъ, а внутренній,—то, что̀ иногда называютъ лѣпкой, слабѣе его другихъ способностей, и онъ-то, этотъ рисунокъ, главнымъ образомъ, заставляетъ меня отзываться объ немъ, какъ объ человѣкѣ неспособномъ на выраженіе внутреннихъ, глубокихъ сердечныхъ движеній“. „Все, что̀ Верещагинымъ написано, говоритъ

тотъ же Крамской въ другомъ мѣстѣ, распадается на два рѣзкихъ отдѣла: вся мертвая, неподвижная натура удивительна, все живое слабѣе, и чѣмъ труднѣе живописная задача, т.-е. лицо, тѣмъ менѣе оно что-нибудь значитъ. Верещагинъ предпочиталъ всегда перенести выраженіе съ головы на всю фигуру, а еще лучше — на нѣсколько фигуръ, соединенныхъ вмѣстѣ, благодаря только какому-нибудь забористому событію. Такимъ образомъ, съ одной стороны, онъ отводилъ глаза наивнымъ, поражая ихъ или сюжетомъ, или отдѣлкой архитектуры; людей же болѣе требовательныхъ онъ ма-

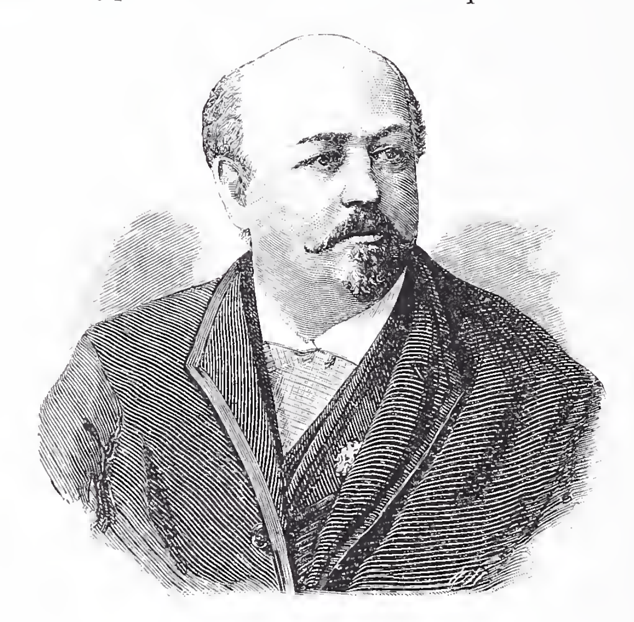


Рис. 210. Н. Е. Сверчковъ.

нилъ, что все это еще не то, что онъ что-то сдѣлаетъ, потому что вотъ какъ онъ хорошо пишетъ. Съ другой: выступая поборникомъ самыхъ высокихъ идеалистическихъ требованій, въ своихъ каталогахъ, и тенденціознымъ подборомъ сюжетовъ, ему довольно долго удавалось отвертѣться отъ предъявленія чисто-художественныхъ документовъ человѣческой головы, написанной, разработанной и конченной такъ, какъ теперь многіе пишутъ. Но этого-то онъ и не можетъ".

Въ сущности, во всѣхъ этихъ приведенныхъ словахъ Крамского, видно, что онъ чувствовалъ ясно ту раздвоенность, которая сказывается въ произведеніяхъ В. В. Верещагина, искалъ причину этого и даже былъ близокъ отъ истины, указавши, что это произведенія ума, а не сердца, не указалъ же только, почему они

вышли такими, не сказалъ, что сердце художника совсѣмъ далеко отъ идей антимилитаризма.

Изъ другихъ баталистовъ, работавшихъ въ разсматриваемую нами эпоху, Николай Егоровичъ Сверчковъ (рис. 210 и 211) (род. въ 1817 г., ум. въ 1899 г.) съ тонкой наблюдательностью, любовью и жизненностью изображаетъ невзрачныхъ, но выносливыхъ русскихъ лошадей, то вязнущихъ въ снѣгу, или



Рис. 211. Сверчковъ Н. Е. На тройкѣ въ мятель.

жарящихся на солнцѣ, то весело несущихся въ лихой тройкѣ. Въ изображеніи же чисто военныхъ сценъ онъ мало тѣмъ отличается отъ художниковъ предыдущей эпохи.

Петръ Николаевичъ Грузинскій (род. въ 1835 г.) еще работая на золотую медаль, создалъ превосходную картину „Взятіе Гуниба“, которая до сихъ поръ остается лучшею его баталическою картиною, а потомъ преимущественно занялся тоже тройками, подобно Н. Е. Сверчкову.

Павелъ Осиповичъ Ковалевскій (род. въ 1843 г.) отличается чрезвычайною добросовѣстностью, любовью къ труду и знаніемъ дѣла, но онъ нѣсколько холоденъ, и потому картины его

оставляютъ зрителя равнодушнымъ. Тѣмъ не менѣе въ своихъ „Тройкахъ“ онъ превзошелъ обоихъ предшествующихъ художниковъ, такъ какъ въ нихъ гораздо больше простоты и непринужденности.

Николай Семеновичъ Самокишъ (род. въ 1860 г.) мало касается военныхъ сценъ, въ смыслѣ битвъ,—онъ, по преимуществу, изображаетъ отдѣльныя бытовыя сценки и типы изъ солдатской среды. Это художникъ несомнѣнно даровитый, но, къ



Рис. 212. Ковалевскій П. О. Тройка во ржи.

сожалѣнію, онъ такъ увлекся разными иностранными художниками, особенно Детайлемъ и Невилемъ, что въ произведеніяхъ его очень мало самостоятельности.

Алексѣй Даниловичъ Кившенко (род. въ 1851 г. ум. въ 1895 г.) стоитъ на рубежѣ между баталистами, въ собственномъ смыслѣ слова, и художниками, писавшими спеціально охотничьи сцены. Въ первомъ отношеніи, онъ ничѣмъ не отличается отъ баталистовъ прежняго времени, охотничьи же сцены переданы имъ съ большою правдою и жизненностью.

Петръ Петровичъ Соколовъ (род. въ 1821 г., ум. въ 1899 г.) рѣдко прибѣгалъ къ масляным краскамъ. Онъ выработалъ свой собственный способъ письма, состоящій изъ смѣси нѣж-

ной акварели, густѣйшей гуаши, пастели и туши, и этимъ пріемомъ, грубо, но съ полной реальностью изображалъ охотничьи и мелкія военныя сцены.

Наконецъ, Алексѣй Степановичъ Степановъ (род. въ 1858 г.) съ полною любовью и правдою пишетъ разныя охотничьи сцены, въ родѣ; „Общественной облавы“, „Гопъ! Гопъ!“, „Въ ожиданіи поѣзда“ (рис. 216), „Изъ подъ гона“, „Травли волка“, „Разоренной берлоги“, или просто животныхъ, каковы его: „Лоси“,



Рис. 213. Самокишъ Н. С. Рисунокъ.

„Медвѣдь“, „Полдень“, „Утренній привѣтъ“ и др., а иногда беретъ и сцены изъ военнаго быта, но онѣ, какъ напримѣръ, „На побывку“, или „Военная бесѣда“, не принадлежатъ уже вовсе къ баталической живописи, а носятъ характеръ вполнѣ бытовыхъ картинъ, только съ дѣйствующими лицами изъ военной среды.

XXXII.

Выше мы уже говорили о началѣ русской бытовой живописи и остановились на событіи 9 ноября 1863 г.

Вышедши изъ Академіи, молодые художники рѣшили сомкнуться, поддерживать другъ друга и дѣлить между собою всѣ

удачи и неудачи. Такимъ образомъ, возникла „Артель свободныхъ художниковъ“, впослѣдствіи распавшаяся и уступившая мѣсто „Товариществу Передвижныхъ Выставокъ“. Обѣ корпораціи являлись вполнѣ узаконеннымъ центромъ, вокругъ котораго уже легко было группироваться всѣмъ молодымъ, свѣжимъ художественнымъ силамъ, такъ и бьющимъ тогда ключомъ. Не мало они перенесли, особенно на первыхъ порахъ, не только лишеній, но даже и гоненій, и подверглись массѣ распускавшихся повсюду сплетней.



Рис. 214. Кившенко А. Д. На стойкѣ по бекасу

„Жутко и горько было молодымъ художникамъ, разсказываетъ И. Е. Рѣпинъ, въ особенности въ первое время послѣ выхода. Они вдругъ должны были очистить свои академическія мастерскія, въ которыхъ они работали и жили совсѣмъ свободно, не только сами, но давали часто мѣсто бѣдняку-пріятелю, художнику, писать свою картинку и тутъ же спать въ уголку. За нѣсколько лѣтъ житья здѣсь, поддерживаемые стипендіями, они сильно привыкли къ своимъ мастерскимъ, гдѣ проходила ихъ самая горячая молодость. Несмотря на то, что то были части казеннаго зданія, мастерскія представляли очень теплыя жилища, съ полной свободой

нравовъ и поведенія. Нѣкоторыхъ конкурентовъ окружала здѣсь цѣлая семья родственниковъ, или другихъ приживалокъ... Въ мастерскихъ было множество книгъ серьезнаго характера, валялись, въ разныхъ мѣстахъ, совсѣмъ новые журналы того горячаго вре-

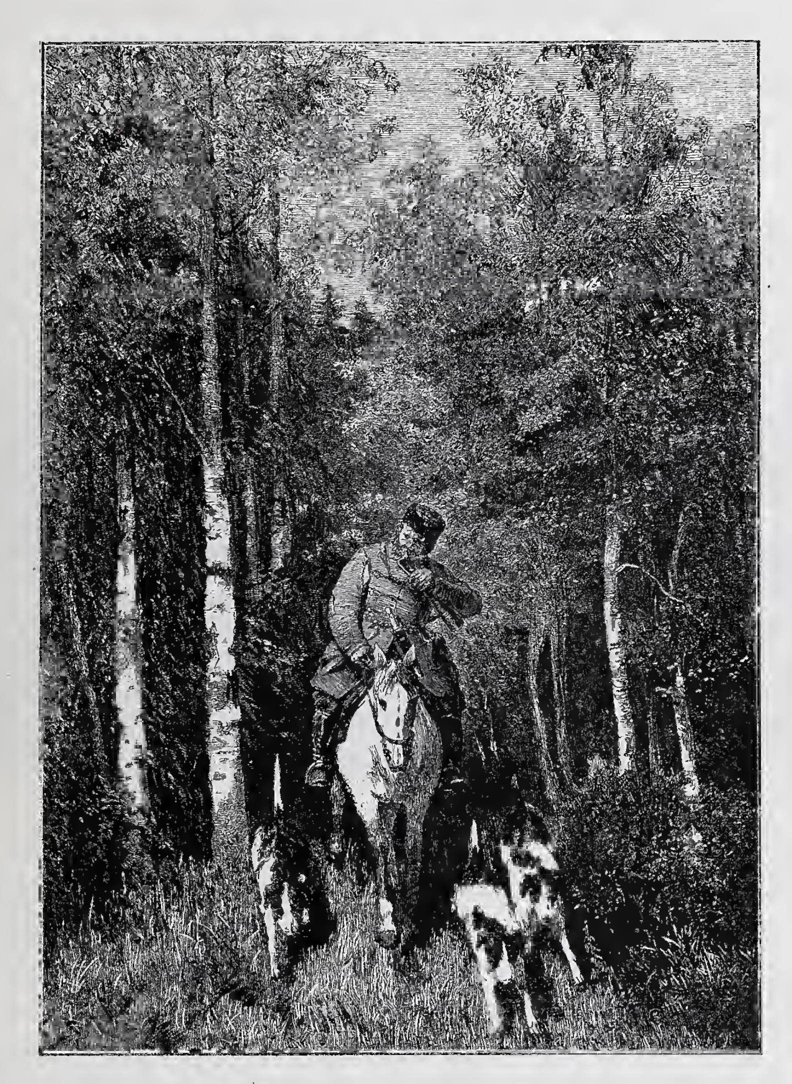


Рис. 215. Соколовъ П. П. Охотникъ въ лѣсу.

мени и газеты. По вечерамъ, до поздней ночи, здѣсь происходили общія чтенія, толки, споры. Вырабатывалось сознаніе правъ и обязанностей художника".

И со всѣмъ этимъ пришлось имъ разстаться, не имѣя ни гроша за душою. Но они были молоды, сильны энергіею, беззавѣтною любовью къ дѣлу и вѣрою въ него, и потому были въ

состояніи вынести на своихъ плечахъ всю тяжесть положенія, не падая духомъ и ни на минуту не раскаяваясь въ своемъ поступкѣ. Напротивъ, спустя послѣ того болѣе десяти лѣтъ, Крамской, вспоминая этотъ день, писалъ про него: „Единственный, хорошій день въ моей жизни, честно и хорошо прожитой! Это единственный день, о которомъ я вспоминаю съ чистою и искреннею радостью. Проснувшись, надо было взяться за искусство. Вѣдь я люблю его, да какъ еще люблю, если-бы вы знали! Больше партій, больше всякаго прихода, больше братій и сестеръ“.



Рис. 216. Степановъ А. С. Въ ожиданіи поѣзда.

Во главѣ кружка и душою его сталъ И. Н. Крамской, благодаря своему живому, дѣятельному характеру и общительности имѣвшій большое вліяніе на всѣхъ товарищей, изъ которыхъ многіе, при несомнѣнной талантливости, были люди робкіе и безхарактерные и вели до тѣхъ поръ замкнутый образъ жизни.

Разсыпавшись теперь по разнымъ канурамъ, всѣ они стали собираться, какъ можно чаще, у Крамского и обдумывать свою дальнѣйшую судьбу. Послѣ долгихъ размышленій, рѣшили они устроить, съ разрѣшенія Правительства, артель художниковъ, нѣчто въ родѣ художественной фирмы, мастерской и конторы, принимающей всевозможные заказы, съ вывѣской и съ утвержденнымъ уставомъ.

„Художественная артель возникла сама собой, писалъ впос-

лѣдствіи Крамской. Обстоятельства такъ сложились, что форма взаимной помощи сама собою навязывалась. Кто первый сказалъ слово? Кому принадлежалъ починъ? Право, не знаю. Въ нашихъ собраніяхъ послѣ выхода изъ Академіи, въ 1863 г., забота другъ о другѣ была самою выдающеюся заботою".

Предположено было составить общій капиталъ, въ теченіе пяти лѣтъ, взноса по 10 процентовъ со своихъ ежедневныхъ доходовъ, или частныхъ работъ и 25 процентовъ съ работъ артельныхъ, т.-е. съ исполненія заказовъ, получаемыхъ артелью. Для мастерскихъ и для собственнаго помѣщенія, рѣшено было нанять, на общія деньги, удобную квартиру. Они наняли большую квартиру, куда и переѣхало большинство изъ нихъ. У нихъ былъ общій большой, свѣтлый залъ, удобныя комнаты, для каждаго, а хозяйство вела жена Крамского, который женился за нѣсколько мѣсяцевъ передъ выходомъ изъ Академіи. Появились заказы. Всѣ повеселѣли и дружно принялись за работу. Благодаря аккуратному, добросовѣстному и художественному исполненію работъ, Артель скоро стала получать такъ много заказовъ, что уже отъ себя передавала ихъ постороннимъ лицамъ, и средства ея членовъ стали поправляться. Прежняя ихъ квартира оказалась уже мала и не центральна, они переѣхали въ другую, гдѣ были двѣ большія залы, съ огромными окнами, и мастерскія, очень удобныя и просторныя. Многіе члены, на лѣтнее время, уѣзжали на родину, часто очень далекую, а осенью возвращались со множествомъ этюдовъ, а иногда и съ картинами. „Что это бывалъ за всеобщій праздникъ!—восклицаетъ, вспоминая объ этомъ, И. Е. Рѣпинъ. Въ Артель, какъ на выставку, шли безконечные посѣтители, все больше молодые художники и любители, смотрѣть новинки. Точно что-то живое, милое, дорогое привезли и поставили передъ глазами.

...Иногда артельщики селились на лѣто цѣлой компаніей, устраивали себѣ мастерскую изъ большого овина или амбара и работали здѣсь все лѣто.

...Товарищи не стѣснялись замѣчаніями, относились другъ къ другу очень строго и серьезно, безъ всякихъ галантерейностей, умалчиваній, льстивостей или ехидства. Громко, весело каждый высказывалъ свою мысль и хохоталъ отъ чистаго сердца надъ недостатками картины, чья бы она ни была. Это было хорошее, веселое время, живое! На міру и смерть красна, говоритъ старая

русская пословица, и жизнь эта была открыта и лилась свободно, дѣятельно. Не было у нихъ мелкой замкнутости. Каждый чувствовалъ себя въ кругу самыхъ близкихъ доброжелательныхъ, честныхъ людей. Каждый артельщикъ работалъ откровенно, отдавая себя на судъ всѣмъ товарищамъ и знакомымъ. Въ этомъ почерпалъ онъ силу, узнавалъ свои недостатки и росъ нравственно. Въ этомъ общежитіи выигрывалась масса времени, такъ безполезно растачиваемаго жизнью въ одиночку.

...Здѣсь, въ Артели, соединившись въ одну семью, они жили въ наилучшихъ условіяхъ свѣта, тепла и образовательныхъ пособій. Они почти ни въ чемъ не нуждались для искусства, развѣ только въ свободномъ времени. Не было у нихъ, правда, богатой обстановки, изящныхъ драпировокъ, рѣзной мебели, богатыхъ вазъ. Мебель была буковая, гнутая, сторы коленкоровыя, картины свои висѣли безъ рамъ. Трудно было питаться этой внѣшностью вкусу художника, да вкусъ считался послѣднимъ дѣломъ въ эту эпоху. Подъемъ духа русскаго былъ такъ силенъ въ это время, что на весь этотъ изящный хламъ смотрѣли съ презрѣніемъ; жили другими, высшими, духовными сторонами жизни и стремились служить имъ. Русская интеллигенція находилась еще подъ сильнымъ вліяніемъ Гоголя и клеймила безпощадно всѣ уродства нашей гадкой дѣйствительности. Картины этой эпохи заставляли зрителя краснѣть, содрогаться и построже вглядываться въ себя.

...Наконецъ, по четвергамъ, въ Артели открыли вечера и для гостей, по рекомендаціи членовъ-артельщиковъ. Собиралось отъ сорока до пятидесяти человѣкъ, и очень весело проводили время. Черезъ всю залу ставился огромный столъ, уставленный бумагой, красками, карандашами и всякими художественными принадлежностями. Желающій выбиралъ себѣ по вкусу матеріалъ и работалъ, что̀ въ голову приходило. Въ сосѣдней залѣ, на рояли кто-нибудь игралъ, пѣлъ. Иногда тутъ же вслухъ, прочитывали серьезныя статьи о выставкахъ, или объ искусствѣ. Такъ, напримѣръ, лекціи Тэна объ искусствѣ читались здѣсь переводчикомъ Чуйко до появленія ихъ въ печати. Здѣсь же, однажды, Антокольскій читалъ свой критическій взглядъ на современное искусство. Послѣ серьезныхъ чтеній и самыхъ разнообразныхъ рисованій, слѣдовалъ очень скромный, но за то очень веселый ужинъ. Послѣ ужина иногда даже танцовали, если бывали дамы“.

Такъ полезно и пріятно проводили время члены Артели. Не

довольствуясь, однако, этимъ, они, или, вѣрнѣе, стоявшій во главѣ ихъ И. Н. Крамской задумалъ устроить еще клубъ художниковъ.

Главную основу этого клуба должны были составлять художники—они только и были бы дѣйствительными членами. Членами соревнователями были бы любители искусства. Художники устраивали бы здѣсь свои выставки, посылали бы ихъ отсюда въ провинцію, производили бы здѣсь продажу, лотереи, пріемъ заказовъ и другія хозяйственныя операціи. Кромѣ того, они должны были бы оказывать покровительство и молодымъ, начинающимъ художникамъ. Предполагалось, въ помѣщеніи клуба, устроить свою художественную школу, совсѣмъ на новыхъ, раціональныхъ основаніяхъ: художники-члены должны были бы поддерживать учениковъ матеріально и морально, доставлять имъ средства доканчивать свое художественное развитіе, направлять его раціонально, смотря по личнымъ способностямъ каждаго, и посылать ихъ за-границу на непродолжительные сроки (долгое пребываніе за-границею считалось вреднымъ), доставлять имъ помѣщенія и необходимые матеріалы. Всѣмъ этимъ должны были завѣдывать старшины клуба.

Проектъ этотъ встрѣченъ былъ сперва съ большимъ сочувствіемъ; но потомъ оказалось, что сочувствіе это было уже слишкомъ велико,—такъ велико, что задавило и самый проектъ. Многіе до того увлеклись этою мыслію, что стали все болѣе и болѣе расширять задачи клуба.

— „Зачѣмъ такая замкнутость, узкость, — говорили они, — только одни пластическія искусства! Дѣлать, такъ ужъ дѣлать! Нужно соединить здѣсь весь русскій интеллектъ. Мало соединить даже всѣ искусства: музыку, архитектуру, литературу,—пусть сюда же войдетъ и наука: философія, исторія, астрономія, медицина. Чтобы учрежденіе это было не какимъ-то спеціальнымъ, замкнутымъ кружкомъ, а чтобы вся русская интеллектуальная жизнь, какъ въ фокусѣ, сосредоточивалась бы въ этомъ клубѣ“.

Подобныя рѣчи увлекали очень многихъ, а между тѣмъ силъ для осуществленія такихъ обширныхъ замысловъ не было, и дѣло кончилось тѣмъ, что, не устроивъ этого „фокуса, сосредоточивающаго всю русскую интеллигенцію“, не устроили и возможнаго клуба, который дѣйствительно могъ бы принести не малую пользу русскому искусству.

Вскорѣ и въ самой Артели началось распаденіе и несогласіе. Сперва явились распри между женами артельщиковъ; однако, это

кончилось только выходомъ изъ Артели двухъ членовъ. Но вскорѣ произошло гораздо болѣе крупное несогласіе.

При самомъ выходѣ изъ Академіи, всѣ товарищи дали другъ другу обѣщаніе не пользоваться никакими ея благодѣяніями и не соглашаться ни на какія ея предложенія, безъ предварительнаго согласія остальныхъ. Между тѣмъ одинъ изъ членовъ-артельщиковъ, тайно отъ товарищей, принялъ предложенную ему Академіей командировку за-границу. Находя такой поступокъ нарушающимъ самыя основы существованія Артели, Крамской страшно возмутился этимъ и сперва лично, въ общемъ собраніи Артели, добился отъ него сознанія въ его проступкѣ. А потомъ, такъ какъ остальные члены Артели не поддержали Крамского въ этомъ собраніи, то онъ обратился туда уже съ письменнымъ заявленіемъ. Въ отвѣтъ на него, собраніе сдѣлало постановленіе, которое еще болѣе возмутило Крамского. Съ одной стороны, оно заявляло, что „скрытность X. заслуживаетъ нашего неуваженія", а съ другой—постановило не дѣлать ему никакихъ запросовъ, „такъ какъ онъ не отступилъ отъ устава ни въ чемъ".

Тогда Крамской послалъ еще болѣе настоятельное письмо въ собраніе, требуя болѣе ясныхъ и точныхъ отвѣтовъ на свои запросы. Но, такъ какъ и на этотъ разъ общее собраніе уклонилось отвѣчать на нихъ, то онъ подалъ заявленіе о выходѣ изъ Артели.

Потерявъ, въ лицѣ Крамского, настоящаго своего вождя, который именно и умѣлъ соединять и одушевлять своихъ сочленовъ, Артель недолго еще продержалась и распалась окончательно.

XXXIII.

Артель пала, но тотъ подъемъ художественнаго духа, который она вызвала во время своего существованія, пережилъ ее, и едва она закрылась, какъ на ея мѣсто возникла новая корпорація художниковъ, составившаяся частью изъ прежнихъ членовъ Артели, частью изъ новыхъ лицъ, проникнутыхъ тѣмъ же духомъ.

Еще въ концѣ 1868 года, вернулся изъ-заграницы молодой художникъ Г. Г. Мясоѣдовъ и первый подалъ мысль объ устройствѣ передвижныхъ выставокъ. Въ Москвѣ, его мысль горячо приняли В. Г. Перовъ, В. Е. Маковскій, И. М. Прянишни-

ковъ и А. Е. Саврасовъ. Всѣ вмѣстѣ, они послали къ петербургскимъ художникамъ предложеніе присоединиться къ нимъ. Въ Петербургѣ самыми энергичными и вліятельными сторонниками этой мысли явились И. Н. Крамской и Н. Н. Ге. „Я живо помню это время, благодатный моментъ въ исторіи нашего художества, вспоминаетъ въ своей статьѣ „Двадцать пять лѣтъ русскаго искусства“ В. В. Стасовъ. Быть можетъ, продолжаетъ онъ, Крамской еще болѣе всѣхъ былъ наполненъ энтузіазмомъ къ новой формѣ художественной жизни и дѣятельности въ Россіи, онъ призывалъ товарищей „разстаться съ душной, курной избой, и построить новый домъ, свѣтлый и просторный“. Всѣ росли, всѣмъ становилось уже тѣсно. Около того же времени возвратился изъ Италіи Н. Н. Ге и заговорилъ о „Товариществѣ“, какъ о дѣлѣ ему уже извѣстномъ“.

Немедленно началось обсужденіе устава, а 2 ноября 1870 г. уставъ, подписанный Перовымъ, Мясоѣдовымъ, Каменевымъ, Саврасовымъ, Прянишниковымъ, Крамскимъ, баронами М. К. и М. П. Клодтами, Шишкинымъ, К. Е. и В. Е. Маковскими, Якоби, Корзухинымъ и Лемохомъ, былъ утвержденъ Правительствомъ, и тогда „заботы наши, говоритъ Г. Г. Мясоѣдовъ въ своемъ отчетѣ за пятнадцать лѣтъ существованія выставокъ, приняли совершенно опредѣленный характеръ. Нужны были картины, нужны были деньги. Первыхъ было мало, вторыхъ не было совсѣмъ у Товарищества, родившагося безъ полушки. Каждому участнику пришлось ссудить изъ своего кармана, кто чѣмъ могъ, на его первоначальные расходы. Дѣло было всѣмъ симпатично, ему вѣрили, и оно не обмануло: на первую же выставку, открытую въ 1871 году, въ залахъ Императорской Академіи Художествъ, Петербургъ принесъ 2303 р., чѣмъ тотчасъ же обезпечилъ возможность нашего движенія въ провинцію“.

Въ печати, хотя и были зоилы, не перестававшіе кричать объ упадкѣ искусства, но большая часть прессы, а особенно провинціальная, отнеслась къ новому предпріятію сочувственно.

„Нынѣшній годъ, писалъ, напримѣръ, М. М. Салтыковъ-Щедринъ, ознаменовался очень замѣчательнымъ для русскаго искусства явленіемъ: нѣкоторые московскіе и петербургскіе художники образовали Товарищество, съ цѣлью устройства во всѣхъ городахъ Россіи передвижныхъ художественныхъ выставокъ. Стало-быть, отнынѣ произведенія русскаго искусства, доселѣ замкнутыя

въ одномъ Петербургѣ, въ стѣнахъ Академіи Художествъ, или погребенныя въ галлереяхъ и музеяхъ частныхъ лицъ, сдѣлаются доступными для всѣхъ обывателей Россійской имперіи вообще. Искусство перестаетъ быть секретомъ, перестаетъ отличать званыхъ отъ незваныхъ, всѣхъ призываетъ и за всѣми признаетъ право судить о совершенныхъ имъ подвигахъ.

Съ какой бы точки зрѣнія мы ни взглянули на это предпріятіе, польза его несомнѣнна. Полагая начало эстетическому воспитанію обывателей, художники достигнутъ хорошихъ результатовъ не только для аборигеновъ Чухломскаго, Наровчатскаго, Тетюшскаго и другихъ уѣздовъ, но и для самихъ себя. Сердца обывателей смягчатся,—это первый и самый главный результатъ; но, въ то же время, и художники получатъ возможность провѣрить свои академическіе идеалы съ идеалами чебоксарскими, хотмыжскими, пошехонскими и т. д. и изъ этой провѣрки, безъ сомнѣнія, извлекутъ для себя небезполезныя указанія“.

Но гораздо болѣе, чѣмъ всѣ сочувственные отзывы печати, оказала поддержку молодымъ художникамъ зародившаяся, какъ разъ около этого времени, страсть къ собиранію произведеній русской живописи у П. М. Третьякова, составившаго потомъ удивительную галлерею, какой не имѣли у насъ и государственныя учрежденія и которую, притомъ, онъ, еще при жизни, пожертвовалъ городу Москвѣ—явленіе до тѣхъ поръ не бывалое въ лѣтописяхъ не только русскаго, но и западнаго искусства.

Еще въ прошломъ вѣкѣ, многіе изъ русскихъ вельможъ собирали у себя превосходныя коллекціи картинъ и устраивали галлереи, нерѣдко не уступавшія извѣстнымъ иностраннымъ собраніямъ. Тутъ были великіе мастера итальянской, голландской, фламандской и другихъ иностранныхъ школъ, но только иногда, и то случайно, попадали туда двѣ-три русскихъ картины, конечно, если не считать фамильныхъ портретовъ, на которые владѣльцы ихъ смотрѣли не какъ на художественныя произведенія, а только какъ на изображенія своихъ предковъ.

Первая же попытка собрать произведенія русской школы относится, насколько намъ извѣстно, къ началу девятнадцатаго столѣтія, и мысль эта явилась извѣстному впослѣдствіи издателю „Отечественныхъ Записокъ“ Павлу Петровичу Свиньину (род. въ 1787 г., ум. въ 1839 г.) (рис. 217).

Это былъ человѣкъ, при хорошемъ научномъ образованіи,

прошедшій и основательную художественную школу. Окончивъ курсъ въ Университетскомъ пансіонѣ и служа въ Коллегіи Иностранныхъ Дѣлъ, онъ, тѣмъ не менѣе, настолько серьезно занимался живописью, что получилъ отъ Академіи Художествъ званія академика и почетнаго вольнаго общника.

„Изслѣдуя съ безпристрастіемъ степень успѣховъ нашихъ въ художествахъ, говоритъ онъ въ предисловіи къ описанію своего музея, я нашелъ основательныя причины думать, что есть воз-



Рис. 217. П. П. Свиньинъ.

можность составить русскую школу, если употребить стараніе пріобрѣтать тѣ произведенія русскихъ художниковъ, кои совершены ими были въ первыхъ порывахъ огня и честолюбія,—въ порывахъ скоро погашенныхъ равнодушіемъ ихъ соотечественниковъ, скоро убитыхъ пристрастіемъ нашимъ къ иноземному. Предпріятіе весьма трудное, требующее не только денегъ, но необыкновенныхъ способовъ, глубокаго изученія, однако удобоисполнимое, ибо, несмотря на малое время, какъ я началъ собирать мою отечественную галлерею, несмотря на невозможность мою употреблять для сего большой капиталъ, я уже имѣю такія произведенія въ живописи и скульптурѣ, что не стыдно поставить ихъ между произведеніями

лучшихъ мастеровъ всѣхъ извѣстныхъ школъ, что они не затмились бы въ первѣйшихъ галлереяхъ".

Музей его заключалъ не однѣ только картины и статуи,—туда входили и „миньятюрные портреты царственныхъ и знаменитыхъ особъ", и старинное серебро, историческія медали, даже кабинетъ минераловъ и библіотека. Картинная галлерея, уже въ 1829 году, состояла болѣе, чѣмъ изъ восьмидесяти произведеній такихъ художниковъ, какъ Левицкій, Лосенко, Акимовъ, Угрюмовъ, Щедринъ, Алексѣевъ, Матвѣевъ, Шебуевъ, Егоровъ, Воробьевъ, Орловскій, Кипренскій, Варнекъ, Венеціановъ, К. Брюлловъ и друг.

Вторымъ собирателемъ русской живописи былъ Өедоръ Ивановичъ Прянишниковъ (род. въ 1786 г.. ум. въ 1867 г.), бывшій Директоръ Почтоваго Департамента. Начавъ покупать работы русскихъ художниковъ болѣе съ благотворительною цѣлью, чтобы помогать молодымъ талантамъ, онъ вскорѣ увлекся этимъ дѣломъ и, мало-по-малу, перешелъ къ задачѣ своего предшественника. Мѣняя, со временемъ, слабѣйшія произведенія на болѣе совершенныя, онъ составилъ себѣ галлерею, и по количеству картинъ, и по качеству ихъ, много превосходящую собраніе Свиньина. Нѣкоторые изъ нашихъ художниковъ и до сихъ поръ не представлены ни въ одной галлереѣ лучше, чѣмъ у Прянишникова. Не мало тамъ такихъ картинъ, которымъ и теперь позавидуетъ всякій коллекціонеръ русской живописи, какъ, напримѣръ, Левицкаго портретъ Сезамова, Боровиковскаго портреты Лабзина и митрополита Михаила, Шебуева „Св. Василій Великій", Венеціанова „Причащеніе умирающей", Варнека „Мальчикъ съ собачкой", Кипренскаго „Читатели газетъ" и Тибуртинская Сивилла", М. Н. Воробьева „Бѣлыя ночи" и „Осенняя ночь въ Петербургѣ", Тропинина „Кружевница" и „Пряха", Щедрина „Замокъ св. Ангела въ Римѣ", К. Брюллова портретъ самого художника, портреты кн. А. Н. Голицына и Крылова и Өедотова „Сватовство маіора" и „Свѣжій кавалеръ". Вся эта галлерея, по счастью, сдѣлалась достояніемъ общества, такъ какъ, по смерти собирателя, была пріобрѣтена Государемъ Императоромъ и дарована въ Румянцевскій музей.

Но оба эти собирателя были только, такъ сказать, предвѣстниками П. М. Третьякова (рис. 218).

Павелъ Михайловичъ Третьяковъ (род. въ 1832 г.

ум. въ 1898 г.), сынъ московскаго купца, получилъ только самое элементарное домашнее образованіе, такъ какъ съ двѣнадцати лѣтъ онъ уже долженъ былъ ходить съ отцомъ въ лавку; но стремленіе къ самообразованію заставило его посвящать все свободное время чтенію. Въ концѣ 1850 года отецъ его умеръ, и онъ, восемнадцати-лѣтній юноша, сдѣлался однимъ изъ главныхъ руководителей довольно сложнаго дѣла. Это дѣло, благодаря его уму и энергіи, изъ очень незначительнаго, какимъ оно было при отцѣ, къ концу жизни Павла Михайловича, сдѣлалось однимъ изъ самыхъ крупныхъ производствъ въ Россіи. Такой успѣхъ неминуемо долженъ былъ поглощать массу силъ и времени у П. М. Третьякова. А между тѣмъ, мы видимъ, что онъ все время неуклонно продолжаетъ заниматься самообразованіемъ, что онъ внимательно про-

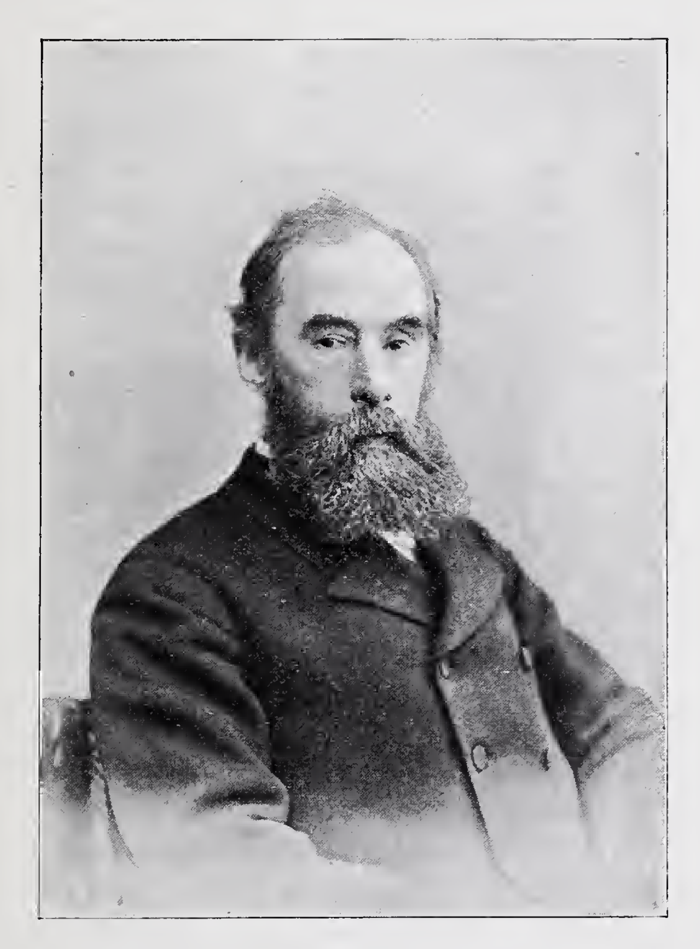


Рис. 218. П. М. Третьяковъ.

челъ все, что̀ только появлялось тогда, оригинальнаго или переводнаго, сколько-нибудь выдающагося въ русской литературѣ.

Еще съ самаго ранняго дѣтства, П. М. Третьяковъ полюбилъ искусство во всѣхъ его проявленіяхъ и, пока не имѣлъ средствъ къ бо̀льшему, сталъ покупать гравюры и литографіи съ интересовавшими его сюжетами. Ставши самостоятельнымъ и получивши бо̀льшія средства, онъ сталъ покупать небольшія картинки, преимущественно иностранныя.

Но когда стала продаваться Прянишниковская галлерея, то внимательный осмотръ ея сдѣлалъ переворотъ въ направленіи молодого коллекціонера, и онъ сразу рѣшилъ послѣдовать достойному примѣру своего предшественника. Онъ думалъ даже купить ее, но цѣна показалась ему, по тому времени, слишкомъ высокою, и онъ не рѣшился на такую затрату, тѣмъ болѣе, что надѣялся пріобрѣсть самостоятельно не менѣе характерныя произведенія каждаго художника. И дѣйствительно, за немногими исключеніями, это ему удалось.

Чѣмъ больше росли его матеріальныя средства, тѣмъ болѣе онъ не щадилъ ихъ для достиженія своей цѣли. А цѣль его была не просто доставить себѣ удовольствіе имѣть понравившуюся ему картину. Она была гораздо выше. Онъ рѣшилъ собрать галлерею, наглядно показывающую исторію развитія русской живописи, и пожертвовать ее родному городу и потому нерѣдко покупалъ, какъ самъ онъ не разъ признавался, вещи, которыя вовсе не отвѣчали его вкусу, но которыя онъ находилъ характерными для извѣстнаго момента русской школы живописи.

А опредѣлить, что̀ для нея характерно рѣдко кто умѣлъ лучше П. М. Третьякова. Онъ такъ развилъ въ себѣ художественное пониманіе, что этому можно только удивляться. Крамской, одинъ разъ, выразился про него, что „это человѣкъ съ какимъ-то, должно быть, дьявольскимъ чувствомъ“.

Между тѣмъ, люди мало знавшіе его, никакъ не хотѣли вѣрить, чтобы человѣкъ самоучкою могъ дойти до такого глубокаго пониманія искусства, и предполагали, что имъ кто-нибудь руководитъ, подобно тому, какъ это нерѣдко бываетъ съ другими меценатствующими купцами. Но всѣ, кто зналъ его поближе, могутъ засвидѣтельствовать, что этого никогда не было, а Крамской, еще въ 1885 г., печатно возсталъ противъ такой клеветы: „Третьяковъ собираетъ картины русскихъ художниковъ чуть ли не трид-

цать лѣтъ, писалъ онъ. Я знаю его давно и давно убѣдился, что на Третьякова никто не имѣетъ вліянія, какъ въ выборѣ картинъ, такъ и въ его личныхъ мнѣніяхъ. То же самое говорилъ мнѣ и Перовъ, знавшій его гораздо больше и ближе моего. Если и были художники, полагавшіе, что на него можно было вліять, они должны были потомъ отказаться отъ своего заблужденія. Третьяковъ никогда не посѣщаетъ мастерскія художниковъ въ сопровожденіи лицъ, которыхъ можно было бы принять за суфлеровъ: онъ всегда одинъ. Манера его держаться въ мастерской и на выставкахъ—величайшая скромность и молчаливость. Никто никогда не можетъ сказать впередъ, какая картина имѣетъ вѣроятіе быть имъ купленной. Картину онъ никогда не покупаетъ по началу, а тѣмъ болѣе по эскизу. Только когда картина кончена совсѣмъ, она можетъ стать предметомъ переговоровъ.

У каждаго художника, что-нибудь работающаго, Третьяковъ бываетъ нѣсколько разъ въ году, и всегда знаетъ, что̀ у кого дѣлается, и какъ. Когда еще никто не зналъ о томъ, что В. В. Верещагинъ готовитъ коллекцію картинъ изъ времени покоренія Ташкента, за полтора года до выставки 1874 г., Третьяковъ былъ у него въ мастерской, въ Мюнхенѣ, и тогда же указалъ, какія картины онъ желалъ бы пріобрѣсти. Картины Третьяковъ пріобрѣталъ прежде въ мастерской, когда еще никакого шума и отзыва не существовало; но, лѣтъ семь тому назадъ, онъ измѣнилъ свой обычай и теперь пріобрѣтаетъ на выставкахъ, а въ мастерской только у очень хорошо извѣстныхъ ему художниковъ. Измѣнилъ онъ свой обычай потому, что однажды не знавшій его хорошо пейзажистъ, полагавшій, что у Третьякова есть суфлеры, позволилъ себѣ сдѣлать ему такое замѣчаніе, что не хорошо покупать въ мастерской, что художникъ при этомъ рискуетъ ошибиться, и что слѣдуетъ покупать на выставкѣ. Съ тѣхъ поръ Третьяковъ всегда и на всѣ выставки долженъ являться первымъ, чтобы имѣть возможность не упустить намѣченнаго. Во время аукціона верещагинскихъ картинъ изъ Индіи, Третьякова укоряли, что онъ надбавлялъ свои цѣны, не глядя даже на картину. Между тѣмъ, у него по каталогу раньше было отмѣчено 54 номера, которые онъ „долженъ былъ пріобрѣсти“, какъ онъ выражался, и упустилъ изъ нихъ только три или четыре, да и тѣ въ настоящее время уже въ его галлереѣ“.

Мы можемъ подтвердить это и со словъ многихъ другихъ ху-

дожниковъ, имѣвшихъ съ нимъ дѣло. Да, собственно говоря, не такъ и удивительно, что онъ развилъ въ себѣ глубокое пониманіе произведеній искусства, если обратить вниманіе на то, съ какою добросовѣстностью и съ какимъ вниманіемъ онъ относился ко всему, за что только ни брался. Пишущему эти строки пришлось самому въ этомъ убѣдиться, когда онъ, по желанію П. М. Третьякова, приступилъ къ описанію его галлереи, которое печаталось въ „Русскомъ Художественномъ Архивѣ“ и, къ сожалѣнію, осталось неоконченнымъ. П. М. Третьяковъ вызвался самъ просматривать описаніе каждой картины. И тутъ онъ, не смотря на то, что за вѣрность описанія отвѣчалъ другой, и что каждая минута была ему дороже денегъ, и даже на свое частое нездоровье, тѣмъ не менѣе, такъ добросовѣстно вникалъ въ каждую мелочь описанія, что нерѣдко посвящалъ цѣлое утро подробному осмотру описываемыхъ произведеній, чтобы убѣдиться, дѣйствительно ли въ такомъ видѣ каждая деталь картины, какъ она описана. И при этомъ иногда открывалъ автору такія интересныя подробности, которыя могъ замѣтить только владѣлецъ картины, изучавшій ее не со стѣны галлереи, а вблизи, передъ глазами; объ одной, напримѣръ, картинѣ онъ сообщилъ, что изъ-подъ тонкаго слоя позднѣйшихъ красокъ виденъ болѣе ранній эскизъ того же сюжета, нѣсколько иначе трактованный, что послужило поводомъ къ невѣрному мнѣнію высказанному въ печати, что художникъ написалъ двѣ картины на этотъ сюжетъ [1]).

Къ художникамъ П. М. Третьяковъ относился всегда съ необыкновенною сердечностью и всегда былъ готовъ придти на помощь, если видѣлъ въ томъ дѣйствительную необходимость. Такъ, когда больной Ѳ. А. Васильевъ безпокоился о своемъ долгѣ ему, онъ не только просилъ его не думать объ этомъ, но предлагалъ и еще высылать ему деньги, „сколько и когда нужно“. И. Н. Крамскому онъ столько давалъ въ долгъ, нерѣдко самъ, безъ всякой просьбы, предлагая деньги, что Крамской не разъ отказывался, совѣстясь брать такъ много. Да всѣхъ подобныхъ примѣровъ трудно было бы и перечесть, а нѣкоторые еще и рано; но, во всякомъ случаѣ, ихъ очень много.

Не мудрено, что художники смотрѣли на него, какъ на свою твердую опору и по достоинству цѣнили его, дѣйствительно, изу-

[1]) Въ картинѣ К. Штейбена: Христосъ на Голгоѳѣ.

мительный гражданскій подвигъ, который онъ совершилъ, собравъ для согражданъ такую громадную національную галлерею. При этомъ, нужно обратить вниманіе и на то, что если онъ и былъ богатъ, то вовсе не такъ, какъ многіе другіе, считающіе сами себя и считаемые людьми ихъ окружающими московскими меценатами, а на дѣлѣ только покупающіе для себя картинки, почему нибудь пришедшіяся имъ по нраву.

И при всемъ этомъ, онъ имѣлъ такую поразительную скромность, что не только отклонялъ отъ себя всякія оваціи и чествованія и нарочно уѣхалъ изъ Москвы, когда, послѣ передачи имъ галлереи городу, собрался въ Москвѣ Художественный Съѣздъ, который, безъ сомнѣнія, устроилъ бы ему чествованія, но и всѣми силами противился всякому восхваленію его въ печати. Онъ былъ очень недоволенъ В. В. Стасовымъ за то, что тотъ помѣстилъ въ „Русской Старинѣ“ статью, посвященную ему, а когда авторъ настоящаго труда, въ предисловіи къ упомянутымъ „Матеріаламъ къ описанію галлереи П. М. Третьякова“, написалъ историческій очеркъ возникновенія и развитія галлереи, то онъ настоятельно потребовалъ, чтобы тамъ было выпущено все, что̀ можетъ звучать какъ бы похвалою ему, что̀ до того обезцвѣтило весь очеркъ, что пришлось его выкинуть вовсе. И только теперь, когда его уже нѣтъ въ живыхъ, мы впервые рѣшились заговорить о немъ здѣсь, гдѣ умолчать о такомъ важномъ явленіи въ развитіи русской живописи нѣтъ никакой возможности.

Вѣчно трудовая жизнь, почти безъ отдыха, такъ какъ всѣ будни онъ поглощенъ былъ своими громадными финансовыми дѣлами, а праздники отдавалъ любимому искусству и, кромѣ того, находилъ еще время и для благотворительности, тоже не ограничивавшейся бросаньемъ денегъ, куда попало, а требовавшей дѣятельнаго участія въ избранной имъ области, и, наконецъ, неутомимыя занятія, до самой смерти, своимъ самообразованіемъ до того сокрушили его организмъ, что, когда онъ умеръ, вскрытіе показало изумительное перерасходованіе всѣхъ его внутреннихъ силъ.

Можно смѣло сказать, что жизнь его не прошла даромъ, и память о немъ будетъ навѣчно дорога каждому русскому человѣку.

Нельзя здѣсь обойти молчаніемъ еще одно лицо, оказавшее не малое вліяніе и поддержку разсматриваемому нами направленію рус-

скаго искусства—это Владиміра Васильевича Стасова (род. въ 1824 г.) (рис. 219). Онъ явился горячимъ сторонникомъ и выразителемъ этого направленія, поддержалъ его и развилъ къ нему вкусъ у публики.

Впослѣдствіи сами художники, поднося ему адресъ по случаю исполнившагося сороколѣтія его учено-литературной дѣятельности,

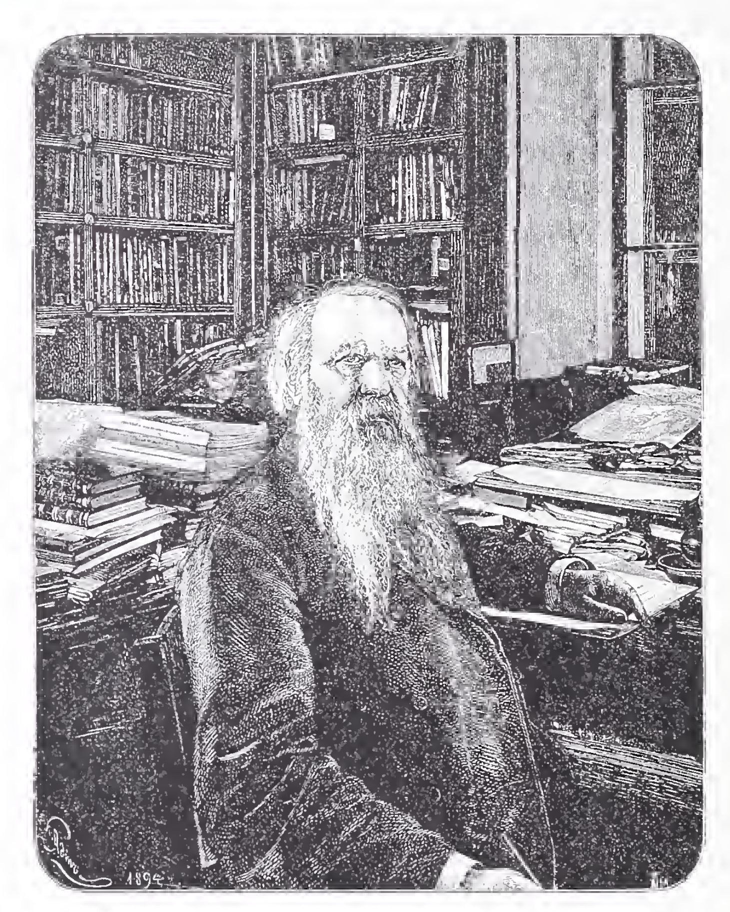


Рис. 219. В. В. Стасовъ.

такъ охарактеризовали его: „Вы, какъ блестящій свѣточъ, писали они, указывали намъ путь, и своимъ горячимъ словомъ всегда воодушевляли насъ въ стремленіяхъ къ правдѣ, добру и красотѣ“, и вполнѣ заслуженно назвали его при этомъ „высокоталантливымъ и смѣлымъ борцомъ за самобытное народное искусство“.

Еще лучше охарактеризовали его личность и дѣятельность М. М. Антокольскій и И. Е. Рѣпинъ, въ письмахъ присланныхъ къ нему, по поводу пятидесятилѣтняго юбилея его учено-литературной дѣятельности.

„Ваша дѣятельность славна, писалъ первый изъ нихъ, ваше прошлое полно борьбы; вы всегда шли впереди насъ, навстрѣчу новой эры въ родномъ искусствѣ, очищая путь тѣмъ, которые шли за вами. Но вы не любили ни слабыхъ, ни слѣпыхъ, вы хотѣли, чтобы каждый изъ насъ былъ равнымъ вамъ. Однажды—это было въ Римѣ—я получилъ отъ васъ письмо, полное упрековъ, и—какъ всегда—полное откровенности. Рѣчь шла объ искусствѣ... Я отвѣчалъ вамъ рѣзко, отстаивалъ свои убѣжденія, какъ могъ, и думалъ: „разсердится на меня мой другъ навсегда!..“ Не тутъ-то было: вашъ отвѣтъ былъ восторженный,—вы писали: „такихъ-то я и люблю“! И съ тѣхъ поръ я еще болѣе понялъ васъ, сильнѣе, горячѣе полюбилъ васъ. Да, вы любите говорить правду, любите и слушать ее и, напротивъ, вы всею вашею сильною душой ненавидите фальшь и притворство, все равно, гдѣ бы оно ни проявлялось, кѣмъ бы оно ни было взыскано, во имя чего оно ни было бы высказано. Вы встрѣчали напротивъ себя много злобы, потому что у васъ самого много доброты. Но, слава Богу, время васъ не утомило, борьба васъ не осилила, мы ждемъ отъ васъ еще многаго“...

Второй выразился такъ: „Главная заслуга этого, мало цѣнимаго у насъ дѣятеля—его искренняя любовь къ нашему національному искусству. Онъ возлюбилъ его больше всѣхъ, еще слабое, едва показавшееся, зорко провидѣлъ его особенность, его силу и всѣми силами расчищалъ ему дорогу. Понадобилось повалить такого бога, колосса своего времени, какъ Брюлловъ—геніальное дитя привитаго намъ академическаго итальянскаго искусства, чтобы дать ходъ своему слабому, еще оперяющемуся птенцу русскаго почвеннаго творчества,—и онъ повергъ этого идола. Я знаю, какъ онъ отлично понимаетъ всѣ техническія достоинства этого большого артиста своего дѣла, но для русскаго искусства надо было разбить этого кумира нашихъ привилегированныхъ меценатовъ. Надо было сдѣлать крутой поворотъ, и онъ повернулъ безповоротно“.

XXXIV.

Самыми главными представителями нашей бытовой живописи, за это время, являются: В. Г. Перовъ, В. Е. Маковскій и И. Е. Рѣпинъ.

Василій Григорьевичъ Перовъ (род. въ 1833 г., ум. въ 1882 г.) (рис. 220) явился прямымъ наслѣдникомъ и продолжателемъ Ѳедотова, когда выставилъ въ 1858 г. свою картину „Пріѣздъ станового на слѣдствіе". Только, Ѳедотовъ творилъ подъ непосредственнымъ впечатлѣніемъ самой жизни, — жизнь давала ему и темы, только жизнь же давала и матеріалы къ разработкѣ этихъ темъ. Всякое стороннее вліяніе было такъ чуждо Ѳедотову, что даже такой однородный съ нимъ литературный талантъ, какъ Гоголь, не только не имѣлъ на него никакого вліянія, но даже не нравился ему. Перовъ же, напротивъ, стараясь всячески пополнить пробѣлы въ своемъ образованіи и въ развитіи вкуса, чтеніемъ произведеній изящной литературы, вполнѣ поддался вліянію этой послѣдней и отражалъ въ своихъ картинахъ тѣ литературные типы, а порою и сцены, которые увлекали его въ данную минуту.



Рис. 220. В. Г. Перовъ.

Незадолго до появленія упомянутой картины, „Пріѣздъ станового на слѣдствіе", вышли „Губернскіе очерки" Щедрина, и смотря на эту картину, передъ нами воскресаютъ типы, такъ ярко обрисованные перомъ нашего знаменитаго сатирика. Съ тѣми же

Щедринскими типами встрѣчаемся мы и во второй картинѣ Перова, „Сынъ дьячка, получившій первый чинъ“ (рис. 221).

Слѣдующими картинами: „Сельскій крестный ходъ“, „Проповѣдь въ селѣ“, „Чаепитіе въ Мытищахъ“ и „Монастырская трапеза“, Перовъ затронулъ другой міръ,—міръ духовенства, и при томъ затронулъ съ такой стороны, съ какой въ живописи до него никто еще не затрогивалъ.



Рис. 221. Перовъ В. Г. Сынъ дьячка, получившій первый чинъ.

Наконецъ, Перовъ получаетъ первую золотую медаль, дающую право на поѣздку на казенный счетъ за-границу, и дѣйствительно уѣхалъ туда. Но тутъ происходитъ нѣчто уже никогда до тѣхъ поръ небывалое. Пробывъ тамъ два года, Перовъ вдругъ пишетъ въ Академію: „Осмѣливаюсь просить Совѣтъ о позволеніи мнѣ возвратиться въ Россію. Причины, побуждающія меня просить объ этомъ, я постараюсь здѣсь представить: живя за-границей почти два года и, несмотря на все мое желаніе, я не могъ исполнить ни одной картины, которая была бы удовлетворительна,— незнаніе характера и нравственной жизни народа

дѣлаетъ невозможнымъ довести до конца ни одной изъ моихъ работъ; я увѣдомлялъ Совѣтъ Академіи о начатыхъ мной работахъ, которыми я занимаюсь въ настоящее время, и буду имѣть честь ихъ представить въ Академію, въ октябрѣ мѣсяцѣ этого года, но не какъ конченныя картины, а какъ труды для разработки технической стороны искусства; посвятить же себя на изученіе страны чужой нѣсколько лѣтъ я нахожу менѣе полезнымъ, чѣмъ, по возможности, изучить и разработать безчисленное богатство сюжетовъ какъ городской, такъ и сельской жизни нашего отечества. Имѣя въ виду нѣсколько сюжетовъ изъ русской жизни, которые я бы исполнилъ съ любовью и сочувствіемъ и, надѣюсь, болѣе успѣшно, чѣмъ изъ жизни народа, мнѣ мало знакомаго; при этомъ желаніе сдѣлать что-нибудь положительное и и тѣмъ оправдать милостивое вниманіе ко мнѣ Совѣта — даетъ мнѣ смѣлость надѣяться на снисхожденіе къ моей покорнѣйшей просьбѣ“.

Письмо это необыкновенно характерно для художественной и нравственной личности не только Перова, но и всей этой школы художниковъ—это ихъ profession de foi, общій смыслъ которой выражалъ, что художнику, прежде всего, необходимо быть правдивымъ, а гдѣ же лучше и вѣрнѣе достичь этого, какъ не дома, на родинѣ, гдѣ „все знакомо и мило его сердцу“.

Дѣйствительно, вернувшись на родину, Перовъ, въ 1865 г., создалъ превосходную картину: „Деревенскія похороны“, навѣянную стихотвореніемъ Некрасова. У художника эти похороны вышли еще безотраднѣе, чѣмъ у поэта. У него никого нѣтъ за гробомъ. Лошаденка понуро плетется по сугробамъ, таща за собой дровни съ покойникомъ. Впереди, на гробѣ, тяжело опустя голову, сидитъ вдова, а по бокамъ гроба прижались двое ребятишекъ, и одна только собаченка бѣжитъ около дровней. Все это цѣликомъ выхвачено изъ дѣйствительной повседневной жизни.

Въ это время Перовъ вообще сталъ чаще останавливаться на подобныхъ унылыхъ темахъ, какъ переполнена ими была и литература того времени, изъ которой, какъ мы уже указали, нашъ художникъ черпалъ свои темы.

Передъ нами, одна за другою, проходятъ всѣмъ извѣстныя его картины: „Очередная у бассейна“, гдѣ непроглядная нищета и убожество господстуютъ среди бѣдняковъ, собравшихся у фонтана въ ожиданіи своей очереди; „Тройка“ оборванныхъ, голодныхъ ребяти-

шекъ—мастеровыхъ, измученныхъ, истомленныхъ и надрывающихся, таща по гололедицѣ на салазкахъ огромный чанъ съ водою; „Утопленица“, гдѣ у тѣла бѣдной, утонувшей женщины сидитъ съ возмутительно апатичнымъ равнодушіемъ, покуривая трубочку, грубый городовой, съ калмыцкимъ лицомъ, изрытымъ оспой.

Вслѣдъ за этими картинами являются „Странникъ“ и „Ѳомушка-сычъ“ (рис. 222)—необыкновенно характерные русскіе народные типы;



Рис. 222. Перовъ В. Г. Ѳомушка-сычъ.

въ нихъ Перовъ показалъ себя такимъ великимъ художникомъ, поэтомъ и тонкимъ психологомъ, что эти маленькіе этюды стоятъ многихъ большихъ картинъ. Въ „Учителѣ рисованія“ (рис. 223) представленъ невыбившійся на широкое поприще художникъ, принужденный до старости лѣтъ промышлять скудное пропитаніе грошевыми уроками и грустно, но терпѣливо дожидаться своихъ богатыхъ учениковъ. Затѣмъ всѣмъ, конечно, памятны его „Птицеловъ“, „Рыболовъ“, „Охотники на привалѣ“, „Ботаникъ“ и „Голубятникъ“. Все это лучшія вещи Перова, представляющія собою цѣлую серію страстныхъ увлеченій русскаго народа.

Искренняя любовь къ правдѣ, стремленіе отыскать внутренній смыслъ въ обыденныхъ явленіяхъ современной жизни, подвергая ихъ психическому анализу — вотъ что̀ руководило Перовымъ въ теченіе всей его дѣятельности, и это же стало девизомъ и всей нашей бытовой живописи въ теченіе цѣлаго четверть-вѣкового періода.



Рис. 223. Перовъ В. Г. Учитель рисованья.

Владиміръ Егоровичъ Маковскій (род. въ 1846 г.) (рис. 224) изображаетъ дѣйствительную жизнь безъ прикрасъ, но и безъ всякой предвзятой мысли. Ему одинаково чужды какъ фальшивая сентиментальность, такъ и фальшивый трагизмъ. При этомъ нельзя не обратить вниманія на необыкновенную плодовитость его кисти. Всѣхъ его картинъ насчитывается болѣе пятисотъ. И онѣ воспроизводятъ передъ нами самые разнообразные слои нашего общества. Тутъ проходятъ передъ нами и барыни - благотворительницы,

и адвокаты, и ростовщики, и мировые судьи, и отставные чиновники, и острожники, и нищіе, и хитровцы; тутъ мы видимъ и ярмарку, и свадьбу, и поминки, словомъ—вся наша жизнь, во всѣхъ ея разнообразныхъ проявленіяхъ, запечатлѣна кистью художника съ такою яркостью, что будущій историкъ нашего быта, только по нимъ однимъ, можетъ составить себѣ вполнѣ ясное, вѣрное и разностороннее представленіе о всѣхъ подробностяхъ и характерныхъ чертахъ нашей жизни. Заслуги и достоинства В. Е. Ма-



Рис. 224. В. Е. Маковскій.

ковскаго давно уже признаны всѣми, и притомъ ему одинаково отдаютъ должную дань уваженія люди, примыкающіе къ различнымъ художественнымъ лагерямъ.

Одною изъ лучшихъ его картинъ до сихъ поръ остается „Осужденный“ (рис. 225).

Передъ нами коррид оръ окружного суда. Изъ двери, ведущей въ огороженное рѣшеткой пространство для подсудимыхъ, два солдата съ ружьями и два жандарма съ саблями на-голо выводятъ осужденнаго. Здѣсь его ожидаетъ убитая горемъ мать, на которую онъ молча косится исподлобья, какъ бы стараясь сдержать, надрывающее его душу, горе. Тутъ же и отецъ стоитъ позади нея и,

полузакрывъ одною рукою лицо, другою дергаетъ за платье свою старуху. Ему тоже невыразимо тяжело. Это сказывается во всей его фигурѣ. Страшное, мучительное горе захватило и заполонило всю его душу,—не то горе, которое облегчается слезами, нѣтъ, а то ужасное состояніе какого-то оцѣпененія, распространяющагося по всему существу и подавившаго собою всѣ мысли и чувства человѣка. А тутъ же, невдалекѣ, съ полнымъ и невозмутимымъ равнодушіемъ, бесѣдуютъ между собою присяжный повѣренный и судебный приставъ, какъ будто не передъ ихъ глазами происходитъ вся эта раздирающая душу жизненная драма.



Рис. 225. Маковскій В. Е. Осужденный.

Тутъ нѣтъ ни мелодраматичности, ни утрировки. Все написано просто и искренне. Самъ осужденный вовсе не смотритъ какимъ-нибудь отъявленнымъ злодѣемъ, или извергомъ. У него самое обыкновенное русское лицо, взглянувъ на которое, не скажешь даже, дѣйствительно ли это преступникъ, или же несчастная жертва, какими нибудь случайными стеченіями обстоятельствъ, подвергшаяся осужденію, точно такъ же, какъ и присяжные не могли узнать вину его по одному его лицу, прежде чѣмъ выслушали все дѣло.

Въ другой, картинѣ: „Оправданная“ художникъ представилъ

намъ сцену, хотя происходящую на той же почвѣ, но обратную по чувствамъ дѣйствующихъ лицъ. Здѣсь передъ нами молодая женщина, только что выпущенная со скамьи подсудимыхъ. Она еще не успѣла даже снять арестантской одежды. Ее встрѣчаютъ старики-родители и сестра. Но ей не до нихъ. Измученная и истосковавшаяся душа ея прежде всего ищетъ успокоенія въ такъ давно ожидаемомъ свиданіи съ ребенкомъ. Чувство матери взяло верхъ надо всякимъ другимъ чувствомъ, и она крѣпко прижимаетъ къ груди мальчика, нервно обхватившаго ея шею. Ей нѣтъ



Рис. 226. Маковскій В. Е. Крахъ банка.

еще времени придти въ себя. Всѣ окружающіе тоже тронуты этимъ смѣшаннымъ чувствомъ горя и радости, и смотрятъ на нее съ умиленіемъ. Даже адвокатъ, защищавшій ее, и тотъ задумчиво и съ участіемъ слѣдитъ за этой сценой.

Совсѣмъ въ другую среду переноситъ насъ „Крахъ банка“ (рис. 226). Здѣсь художникъ прекрасно выразилъ дѣйствія одного и того же чувства на разныя лица. Вотъ барыня, въ старомодномъ салопѣ пришла въ полное изступленіе. Шляпа у нея съѣхала на затылокъ. Одна рука, на которой виситъ кожаный мѣшокъ, конвульсивно сжимаетъ мѣхъ салопа, другую она грозно протягиваетъ къ директору. Голова ея съ худощавымъ, искаженнымъ злобой лицомъ за-

кинулась назадъ. Она пробралась черезъ всю толпу къ самой конторкѣ директора, охраняемой двумя городовыми. Совсѣмъ иначе приняла то же самое извѣстіе другая старушка. Она молча, безпомощно опустилась на стоявшій тутъ стулъ, выронила изъ рукъ раскрытый сакъ-вояжъ съ документами и лишилась чувствъ. Возлѣ нея усиленно хлопочетъ молодая дѣвушка съ пузырькомъ спирта въ рукахъ. Точно громомъ пораженный стоитъ спиной къ зрителю какой-то лавочникъ, или подрядчикъ. Голова и руки его опустились. Картузъ и свертокъ бумагъ выпали изъ рукъ. А старикъ-купецъ почесываетъ себѣ затылокъ, уже раскидывая умомъ, насколько велики его потери, и какимъ способомъ можно ихъ поскорѣе покрыть. Между тѣмъ, въ залѣ становится все тѣснѣе, страсти разгораются все сильнѣе, паника распространяется все больше. А какой-то ловкій молодой коммерсантъ сумѣлъ обдѣлать свои дѣлишки и, получивъ тайкомъ какія-то бумаги, тщательно упрятываетъ ихъ въ боковой карманъ сюртука и осторожно, на цыпочкахъ, сторонкою отъ другихъ, пробирается изъ залы, съ довольнымъ выраженіемъ на невольно улыбающемся лицѣ.

На слѣдующей картинѣ передъ нами убогая комната. Голыя стѣны. Досчатый полъ весь въ изъянахъ. Холодно. Сыро. Желѣзная печка стоитъ нетопленая. Никакой мебели, кромѣ жалкой постели, полузадернутой истрепанной занавѣской. Въ каморкѣ этой помѣщаются старикъ, старуха, молодая дѣвушка и маленькая, лѣтъ восьми, дѣвочка. И въ такую-то убогую обстановку является богатая, важная „барыня-благотворительница“ (рис. 227) съ саповитымъ лакеемъ, одѣтымъ въ дорогую ливрею съ огромнымъ мѣховымъ воротникомъ. Лорнируя въ упоръ, слушаетъ барыня, что̀ говоритъ ей убогая старушка, между тѣмъ какъ старикъ за занавѣской торопится поскорѣе надѣть на себя истасканный сюртучишко. Дѣвочка, въ наивномъ изумленіи, такъ и впилась глазами въ никогда не виданную ею роскошь барынинаго наряда, а молодая дѣвушка стоитъ у притолоки, печально опустивъ голову и подперевъ щеку рукой. Здѣсь тонко отмѣчены психическія черты каждаго дѣйствующаго лица и, притомъ, безъ малѣйшей утрировки.

„Въ пріемной у доктора“, въ ожиданіи своей очереди, паціенты, мало-по-малу, вступили между собою въ разговоръ. Очевидно страдая зубами, стоитъ по срединѣ залы пожилая женщина съ подвязанной щекой, жалуясь бесѣдующему съ нею священнику на невыносимую боль. По привычкѣ русскаго человѣка, въ этихъ случа-

яхъ, являться сейчасъ же съ совѣтами, священникъ забылъ даже, что онъ находится въ пріемной у доктора, и не утерпѣлъ, чтобы не посовѣтовать своей собесѣдницѣ самаго вѣрнаго средства.

Въ „Любителяхъ соловьевъ", „Охотникахъ" и „Политикахъ" В. Е. Маковскій является прямымъ продолжателемъ Перова, съ его птицеловами и рыболовами.

А какою идиліею проникнута его картина „Въ четыре руки" (рис. 228)! Какъ полны тонкой наблюдательности „Дѣловой визитъ",



Рис. 227. Маковскій В. Е. Барыня-благотворительница.

„Въ передней", „Оптимистъ и пессимистъ", „Объясненіе" и множество другихъ картинъ, которыя не только описать, но даже и перечислить здѣсь нѣтъ возможности.

Въ заключеніе, приведемъ прекрасную характеристику В. Е. Маковскаго, сдѣланную въ 1893 году А. А. Киселевымъ. „Владиміръ Егоровичъ Маковскій, говоритъ онъ, принадлежитъ къ той немногочисленной группѣ русскихъ художниковъ, выросшей и воспитавшейся исключительно на русской почвѣ, которая развила и упрочила въ русской школѣ національную самобытность, завоевавшую ей почетное мѣсто въ ряду прочихъ евро-

пейскихъ школъ. Громкая извѣстность въ средѣ людей, мало-мальски интересующихся русскимъ искусствомъ, которой заслуженно пользуется онъ уже болѣе двадцати лѣтъ своей художественной дѣятельности, создала ему массу поклонниковъ во всѣхъ слояхъ общества. Оригинальность его таланта до такой степени обособляетъ его изъ группы его товарищей по профессіи, его предшественниковъ и послѣдователей, что самый поверхностный наблюдатель,



Рис. 228. Маковскій В. Е. Въ четыре руки.

захваченный врасплохъ какимъ нибудь однимъ изъ его произведеній и познакомившійся на этомъ произведеніи съ его нравственнымъ и техническимъ пріемомъ, съ какимъ трактуетъ онъ сцену жизни, потомъ легко узнаетъ его, безъ подписи, во всѣхъ написанныхъ прежде и позднѣйшихъ его работахъ. Съ самаго начала его художественнаго поприща, въ немъ сразу созрѣваетъ и прочно уравновѣшивается тотъ складъ ума, пытливаго и наблюдательнаго, съ легкимъ оттѣнкомъ юмора, который потомъ, въ продолженіе всей его дѣятельности, руководитъ его выборомъ типовъ и сценъ,

всегда правдивыхъ и характерныхъ, цѣликомъ выхваченныхъ изъ жизни... Характеръ его внутренней физіономіи, такъ сказать, его художественной психики, въ смыслѣ преемственности, совершенно независимый, своеобразный. Таковъ же и характеръ его письма, и я не знаю другого художника, у котораго обѣ эти стороны творчества такъ удивительно соотвѣтствовали бы одна другой, такъ были бы соразмѣрны, какъ у Маковскаго. Все его творчество сводится къ сознанію соціально психологическихъ типовъ, и главнымъ образомъ—типовъ, а не положеній. Событіе, дѣйствіе, движеніе, типичныя сами по себѣ, у него никогда не составляютъ главной задачи: они всегда подчинены типичнымъ особенностямъ отдѣльныхъ лицъ, участвующихъ въ этомъ событіи. Рѣдко вы найдете у него дѣйствующее лицо (я разумѣю не аксессуарное, а одно изъ главныхъ), которое можно было бы легко замѣнить другимъ, безъ ущерба цѣльности впечатлѣнія; еще рѣже попадаются у него типы, не соотвѣтствующіе той роли, которую они играютъ въ картинѣ. Я не говорю уже о выразительности экспрессій на этихъ лицахъ, всегда до того понятныхъ, что названіе картины становится рѣшительно ненужнымъ".

„Самые драматическіе моменты, избранныя имъ, продолжаетъ, въ другомъ мѣстѣ, эту характеристику тотъ же авторъ, болѣе рисуютъ намъ типы, участвующіе въ разсказѣ, чѣмъ самое событіе, и тѣмъ не менѣе, эти картины производятъ на насъ глубокое впечатлѣніе. Но вся энергія его кисти обращается, главнымъ образомъ, на болѣе обыденныя и болѣе спокойныя съ виду явленія жизни, и тамъ обнаруживаетъ она тѣ тонкія психологическія нити, ту скрытую драму или комедію, которую большинство не привыкло замѣчать въ жизни, и которую всѣ съ ясностью читаютъ въ картинахъ Маковскаго. Эта скрытая, внутренняя жизнь, эта чуть слышная борьба страстей и убѣжденій, не выступающая на площадь,—есть самая характерная и любопытная черта русскаго человѣка; она знакома и понятна каждому изъ насъ и уловить ее, понять ея поэзію и передать ее такъ безъискусственно, какъ это дѣлаетъ Маковскій, можетъ только высокоталантливый и вполнѣ русскій національный художникъ".

Съ Ильей Ефимовичемъ Рѣпинымъ (род. въ 1844 г.) (рис. 229) мы уже встрѣчались, когда говорили объ исторической живописи, и тогда мы высказались, что онъ слишкомъ реалистъ для того, чтобы быть историческимъ живописцемъ, что настоящее

его поприще—бытовая живопись, гдѣ онъ выказываетъ титаническую силу.

Одною изъ раннихъ его работъ была такая картина, которой немного можно подыскать равныхъ среди всей нашей бытовой живописи—это „Бурлаки на Волгѣ“.

Подъ палящимъ лѣтнимъ зноемъ медленно двигаются другъ за другомъ бурлаки, едва вытаскивая ноги изъ раскаленнаго песку. Всею тяжестью своихъ тѣлъ налегли они на бичеву, потъ ка-



Рис. 229. И. Е. Рѣпинъ.

паетъ съ ихъ загорѣлыхъ лицъ; лямка давитъ грудь, а они идутъ, да идутъ все впередъ, безъ конца.

„Никогда еще, справедливо замѣчаетъ одинъ изъ критиковъ, горькая судьба вьючнаго людского скота не представала передъ зрителемъ на холстѣ въ такой страшной массѣ, въ такомъ громадномъ пронзительномъ аккордѣ. Эти одиннадцать человѣкъ шагаютъ въ одну ногу, натянувши лямки и натужившись грудью. Что̀ это за людская мозаика съ разныхъ концовъ Россіи. Тутъ и крѣпкіе слоны-вожаки, словно вылитые изъ мѣди и небоящіеся солнца, подъ своей косматой шапкой изъ волосъ; тутъ и слабые старики, желтые отъ лихорадки, отирающіе потъ безсилія со лба; тутъ и

матросъ, выходившій кругомъ всего свѣта и получившій какую-то эфіопскую физіономію; тутъ и грекъ съ юга, въ лохмотьяхъ, но съ античнымъ профилемъ; тутъ и старики, тутъ и мальчики, у которыхъ задоръ и молоденькая грудь не успѣли еще надорваться; тутъ и покорные, тутъ и равнодушные, сосущіе трубочку, тутъ и свирѣпые—всѣ они упрятанные въ одну лямку и ей покорные. Что за жизнь, что за судьба! Это тѣ могучіе, бодрые, несокрушимые люди, которые создали богатырскую пѣсню „Дубинушку“: „Эй ухнемъ, эй ухнемъ“! подъ грандіозные звуки которой, быть

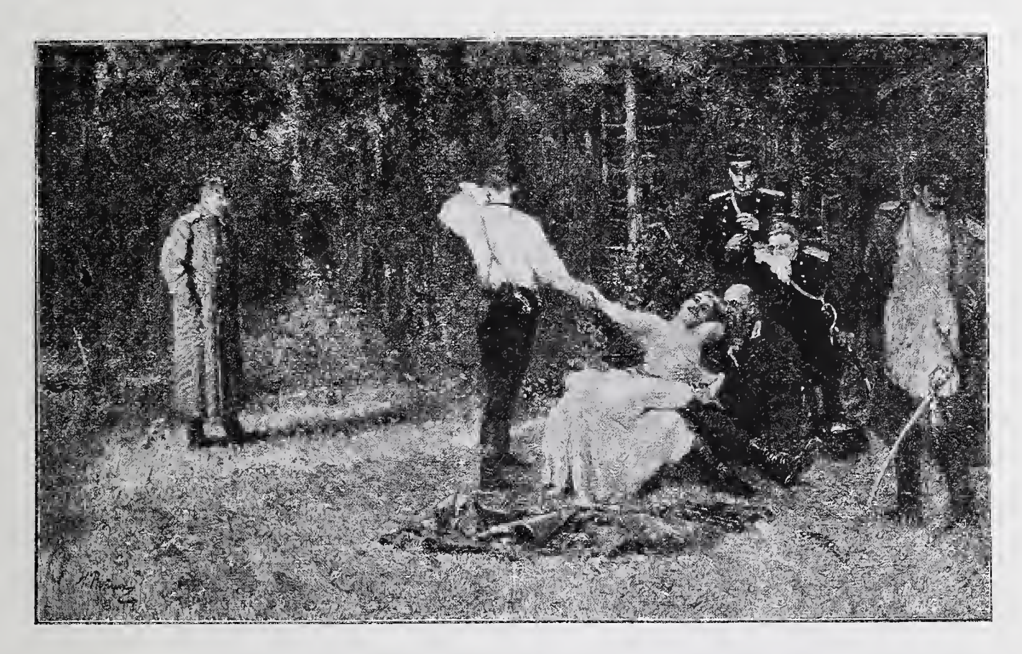


Рис. 230. Рѣпинъ И. Е. Простите!

можетъ, еще много поколѣній пройдетъ у насъ, только ужъ безъ бичевы и лямки. Все это глубоко почувствовала вся Россія, и картина Рѣпина сразу сдѣлалась знаменита повсюду“.

„Крестный ходъ въ Курской губерніи“ (рис.231) тоже ничуть не уступаетъ „Бурлакамъ“. Здѣсь та же сила и правда и тотъ же талантъ. Здѣсь еще болѣе разнохарактерная толпа тоже идетъ подъ палящими лучами солнца, но безо всякой лямки, а движимыя религіознымъ чувствомъ, которое у каждаго выражается различно и въ ра́зной степени.

Что̀ касается до „Не ждали“, то она вызвала цѣлую бурю нападковъ со стороны противниковъ реальнаго направленія, а публикою была принята очень сочувственно.

Наконецъ, гдѣ И. Е. Рѣпинъ является особенно тонкимъ психологомъ, то это въ небольшой, но необыкновенно сильной, по производимому ею впечатлѣнію, картинѣ, изображающей Поприщина (рис. 232), изъ „Записокъ сумасшедшаго". Увидавши его одинъ разъ, трудно потомъ забыть этотъ устремленный куда-то впередъ, пронзительный взглядъ, взглядъ дикій, почти звѣрскій и вполнѣ безумный, какъ у настоящаго сумасшедшаго. Впечатлѣніе получается поразительное.

Талантъ этого художника не только не слабѣетъ до сихъ поръ, но развивается все болѣе, что̀ показываютъ его послѣднія работы.



Рис. 231. Рѣпинъ И. Е. Крестный ходъ.

Теперь мы познакомились только съ тремя главнѣйшими представителями бытовой живописи этой эпохи; но, кажется, ни одинъ изъ отдѣловъ нашей живописи не имѣетъ столько представителей, сколько этотъ отдѣлъ; всѣхъ ихъ нѣтъ возможности даже и перечислить, такъ что мы остановимся здѣсь только на самыхъ выдающихся изъ нихъ.

Иванъ Ивановичъ Соколовъ (род. въ 1823 г.) и Константинъ Александровичъ Трутовскій (род. въ 1826 г., ум. въ 1893 г.), еще въ пятидесятыхъ годахъ обратили на себя вниманіе сценами изъ малороссійскаго быта. „Сѣнокосъ въ Малороссіи", „Проводы въ городъ парубковъ, назначенныхъ въ рекруты"

(рис. 233), „Малорусскія дѣвушки, гадающія по вѣнкамъ“, „Ночь підъ Ивана Купала“, „Деревенская свадьба“, „Кобзарь“, „Сборъ вишенъ“, „Возвращеніе съ ярмарки“ и „Пасѣчникъ“—перваго и „Свиданіе“, „Переселенцы въ Курской губерніи“, „Колядки“, „Малороссійскій бандуристъ“, „Базаръ въ уѣздномъ городѣ“, „Мѣна яблоковъ“ (рис. 234) и „Въ рабочую пору“—второго всегда привлекали вниманіе публики живостью и правдивостью передачи избранныхъ художниками типовъ и сценъ.

Андрей Андреевичъ Поповъ (род. въ 1832 г.) начавъ свою художественную карьеру такими много-обѣщавшими произведеніями, какъ „Народная сцена на ярмаркѣ въ Старой Ладогѣ“, „Школьный учитель“, „Крестьянская семья на пашнѣ“, „Демьянова уха“, „Складъ чая на Нижегородской ярмаркѣ“, „Въ харчевнѣ“ (рис. 235) и другими, окончилъ ничтожными головками чучарокъ и подобными безцвѣтными картинами.

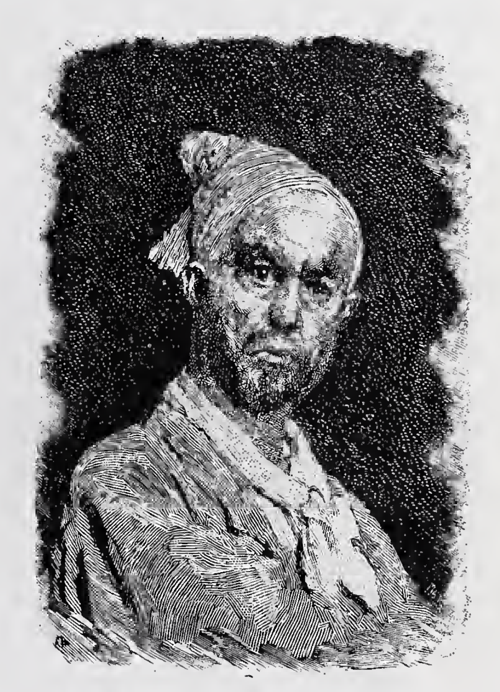


Рис. 232. Рѣпинъ И. Е. Поприщинъ.

Валерій Ивановичъ Якоби (род. 1834 г.) выросъ въ Казанской губерніи, въ имѣньи отца, лежащемъ на почтовомъ трактѣ, гдѣ то и дѣло двигаются партіи арестантовъ, гдѣ идетъ невеселая трудовая жизнь. Поэтому немудрено, что онъ въ самой ранней юности, еще на школьной скамьѣ, выступилъ съ такими реальными, глубоко-прочувствованными сценами, какъ его „Свѣтлый праздникъ нищаго“ и „Привалъ арестантовъ“ (рис. 236); но потомъ, какъ мы уже видѣли, онъ перешелъ къ историческимъ сюжетамъ, которые началъ тоже прекрасными картинами, а кончилъ пестрыми, красочными иллюстраціями.

Совсѣмъ особнякомъ стоитъ дѣятельность одного изъ современниковъ В. Г. Перова, Павла Михайловича Шмелькова, (род. въ 1819 г., ум. въ 1890 г.). Неудачно сложившаяся жизнь его не дала ему вполнѣ выказать всю силу своего таланта, и его цѣнили при жизни только знавшіе его художники да небольшой

кружокъ самыхъ горячихъ любителей искусства. Только послѣ смерти его, были изданы его рисунки и эскизы, да въ недавнее время появилась въ печати небольшая его біографія. Между тѣмъ, судя по этимъ рисункамъ и по немногимъ, оставшимся послѣ него картинамъ, ясно, что у него былъ недюжинный талантъ. Раньше В. Г. Перова онъ брался за тѣ же темы, какъ и тотъ, и представилъ намъ „Рыболова" (рис. 237) и „Птицелова", отличающихся не меньшими достоинствами, чѣмъ извѣстныя картины В. Г. Перова. Его „У родильнаго пріюта" и „Бобыль" ни въ чемъ не



Рис. 233. Соколовъ И. П. Парубки.

уступаютъ многимъ лучшимъ работамъ другихъ художниковъ, обращавшихъ въ то время на себя общее вниманіе публики.

Баронъ Михаилъ Петровичъ Клодтъ (род. въ 1835 г.) тоже еще на школьной скамьѣ создалъ произведеніе, не только являющееся одною изъ лучшихъ картинъ нашей реальной школы, но. вмѣстѣ съ тѣмъ, сразу выказавшее всю симпатичность таланта художника. Мы говоримъ о „Послѣдней веснѣ" (рис. 238), за которую М. П. Клодтъ получилъ отъ Академіи большую золотую медаль. Здѣсь контрастъ между доживающей свои послѣдніе дни больной и полной жизни ея подругой передъ лицомъ возраждающейся къ жизни



Рис. 234. Трутовскій К. А. Мѣна яблоковъ.

природы, производитъ до того глубокое, полное грусти и поэзіи впечатлѣніе, что чѣмъ болѣе въ нее всматриваешься, тѣмъ труднѣе отъ нея оторваться. Въ слѣдующей картинѣ „Швальня въ ка-

толическомъ монастырѣ", баронъ М. П. Клодтъ, вмѣсто обычныхъ для него сюжетовъ, полныхъ нѣжности и граціи, изобразилъ босоногихъ, въ грубой одеждѣ капуциновъ, въ холодныхъ стѣнахъ монастыря, однихъ—тощихъ аскетовъ, другихъ—толстыхъ весельчаковъ и выказалъ при этомъ не мало юмора. Въ „Молитвѣ передъ крещеньемъ" художникъ представилъ уже чисто національную сцену, съ глубоко изученными народными типами и всѣми подробностями обстановки. Всѣ остальныя его картины: „Передъ



Рис. 235. Поповъ А. А. Въ харчевнѣ.

отъѣздомъ на войну", „Татьяна", „Весна" и другія, всѣ проникнуты глубокимъ, нѣжнымъ и симпатичнымъ чувствомъ.

Николай Петровичъ Петровъ (род. въ 1834 г., ум. въ 1876 г.) началъ свою дѣятельность прекрасными бытовыми картинами, лучшею изъ которыхъ была всѣмъ извѣстная картина „Сватовство чиновника къ дочери портного" (рис. 239), полная юмора и тонкой наблюдательности, а затѣмъ занялся ремесленнымъ исполненіемъ заказовъ на портреты, образа и разные рисунки и ничего серьезнаго болѣе не произвелъ.

Николай Андреевичъ Кошелевъ (род. въ 1840 г.) тоже въ началѣ своей дѣятельности занимался бытовою живописью и

написалъ „Первое число“, „Монастырскаго служку“, „Странницу“ и „Коробейника“, а потомъ перешелъ на религіозную живопись.

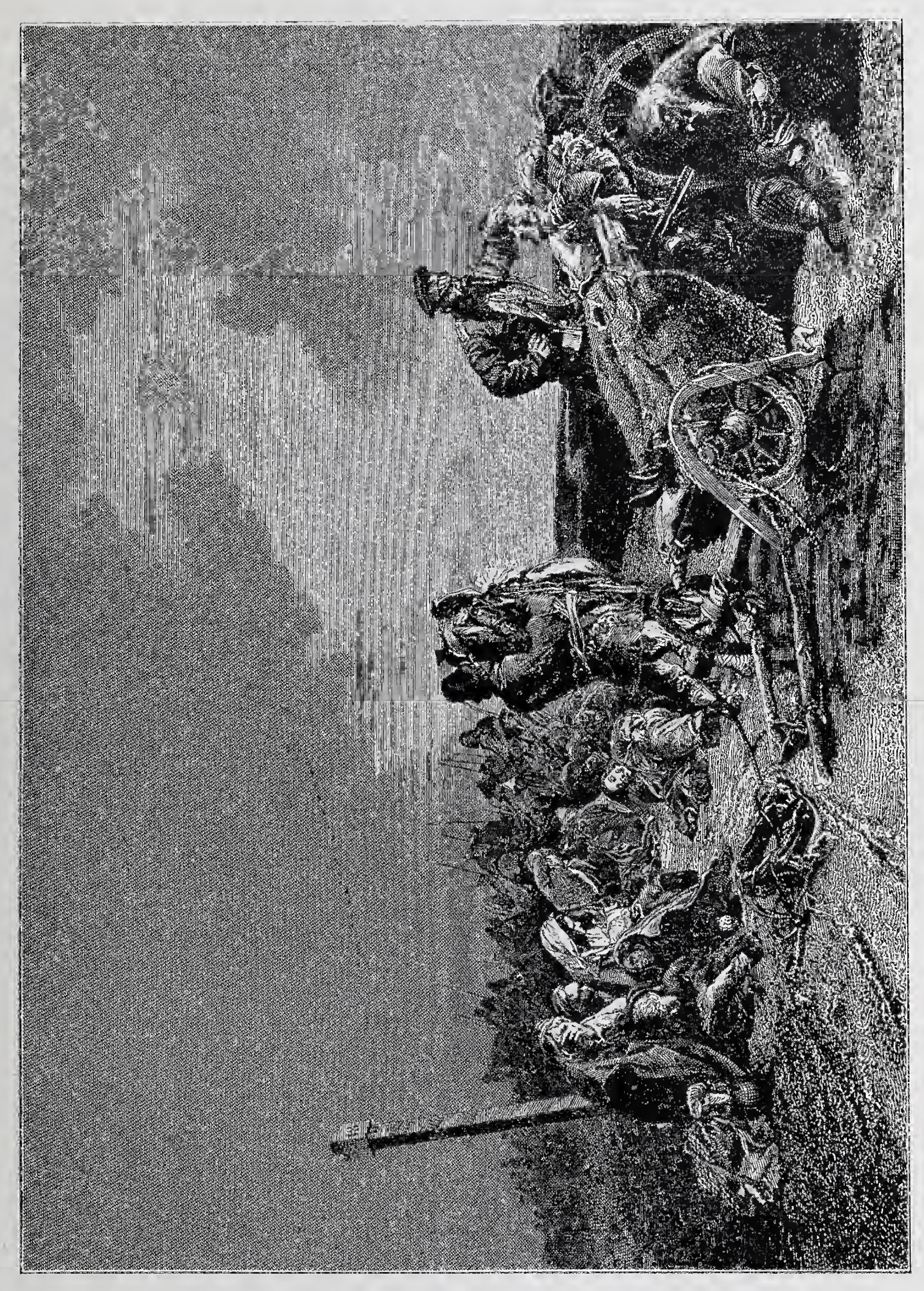


Рис. 236. Якоби В. И. Привалъ арестантовъ.

Василій Владиміровичъ Пукиревъ (род. въ 1832 г., ум. въ 1890 г.) сразу прославился картиною „Неравный бракъ“ (рис. 240), которая до того поразила современное общество, что художникъ

получилъ за нее даже званіе профессора, явленіе въ то время небывалое,—чтобы Академія наградила высшимъ своимъ званіемъ за картину бытового содержанія. Но болѣе художникъ не произвелъ ничего подобнаго. Лучшая послѣ этой картины, „Мастерская художника“, хотя имѣетъ въ себѣ много типичнаго и правдиваго, все же стоитъ много ниже первой работы, а остальныя еще слабѣе.



Рис. 237. Шмельковъ П. М. Охота пуще неволи.

Александръ Ивановичъ Морозовъ (род. въ 1835 г.), послѣ „Отдыха на сѣнокосѣ“, написалъ „Выходъ изъ церкви“ (рис. 241), за которую, подобно предшествующему художнику, былъ удостоенъ отъ Академіи званія академика, а слѣдующею картиною „Сельская воскресная школа“, затронулъ живой, для того времени, вопросъ о движеніи нашего интелигентнаго общества на развитіе сельскаго населенія и передалъ это очень талантливо.

Илларіонъ Михайловичъ Прянишниковъ (род. въ 1840 г., ум. въ 1894 г.) (рис. 242), послѣ художниковъ, съ которыми мы ознакомились въ началѣ настоящей главы, является однимъ изъ главныхъ нашихъ бытовыхъ живописцевъ. Одна изъ раннихъ его картинъ, „Гостинный дворъ", безспорно принадлежитъ къ лучшимъ произведеніямъ всей разсматриваемой нами школы: съ такою поразительною правдою передано здѣсь съ одной стороны—паденіе главнаго дѣйствуюшаго лица, а съ другой — скотская радость и тупое бездушіе потѣшающейся надъ нимъ толпы.



Рис. 238. Клодтъ бар. М. П. Послѣдняя весна.

Прекрасно охарактеризовалъ другую его картину М. М. Щедринъ: „Не смотря на однообразно-унылую обстановку „Порожняковъ" (рис. 243), писалъ онъ, трудно оторваться отъ этой картины. Всякому, конечно, случалось сотни разъ проѣзжать мимо сценъ, точь-въ-точь похожихъ на ту, которая изображена въ „Порожнякахъ", и всякій, безъ сомнѣнія, выносилъ извѣстныя впечатлѣнія изъ этого зрѣлища, но впечатлѣнія эти были такъ мимолетны и смутны, что сознаніе оставалось нетронутымъ. Прянишниковъ даетъ возможность провѣрить эти впечатлѣнія. Вы видите передъ собою ободранныя санишки, шершавыхъ, малорослыхъ крестьянскихъ ло-

шадей, на которыхъ громыхаетъ и дребезжитъ рваная сбруя; видите семинариста въ пальто, не имѣющимъ ничего общаго съ теплой одеждой, который, скорчившись въ санишкахъ, очевидно томится однимъ вопросомъ: доѣдетъ онъ, или замерзнетъ на дорогѣ? — вы видите все это, и, такъ какъ сцена застаетъ васъ не въ расплохъ, то имѣете полную возможность вникнуть въ ту сокровенную сущность, которая дотолѣ убѣгала отъ васъ. Въ этомъ умѣньи обратить зрителя внутрь самого себя заключается вся сила



Рис. 239. Петровъ Н. П. Сватовство чиновника на дочери портного.

таланта, и Прянишниковъ обладаетъ этою силою въ большомъ количествѣ".

Затѣмъ, подобно В. Г. Перову и П. М. Шмелькову, И. М. Прянишниковъ далъ намъ тоже прекрасные типы, въ картинахъ: „Охота пуще неволи", „Рыбачки", „На тягѣ", „Конецъ охоты" и нѣсколькихъ другихъ.

Наконецъ, его „Жестокіе романсы", „Церковный староста" и „Спасовъ день на сѣверѣ"—это все такія вещи, которыя безспорно принадлежатъ къ нашимъ лучшимъ бытовымъ картинамъ.

Арсеній Николаевичъ Шурыгинъ (род. въ 1841 г.,

ум. въ 1873 г.) извѣстенъ замѣчательно выразительными картинками, изъ которыхъ лучшая „Поймешь ли ты"?

Алексѣй Ивановичъ Корзухинъ (род. въ 1835 г., ум. въ 1894 г.) началъ свою дѣятельность мрачными мотивами, въ



Рис. 240 Пукиревъ. В. В. Неравный бракъ.

родѣ „Пьянаго отца семейства" и „Поминокъ на кладбищѣ"; но вскорѣ оставилъ ихъ, какъ мало свойственные его натурѣ и перешелъ къ сценамъ полнымъ спокойствія, а иногда и юмора, гдѣ талантъ его выразился въ полной силѣ. Лучшія его вещи: „Отправленіе кадета послѣ праздника въ корпусъ", „Возвращеніе съ

ярмарки", „Канунъ Рождества" и, особенно, „Исповѣдь въ церкви" и въ „Монастырской гостинницѣ" (рис. 244).

Кириллъ (Карлъ) Викентьевичъ Лемохъ (род. въ 1841 г.) тоже съ самаго начала выступилъ съ мрачными мотивами, которые и не покидаетъ до послѣдняго времени, производя одну за другою картины, въ родѣ: „Семейное горе", „Въ семьѣ чужая", „Круглая сирота" (рис. 245) и т. д.



Рис. 241. Морозовъ А. И. Выходъ изъ церкви.

Константинъ Егоровичъ Маковскій (род. въ 1839 г.), въ раннюю пору своей дѣятельности, тоже написалъ нѣсколько бытовыхъ картинъ, изъ которыхъ нѣкоторыя принадлежатъ къ лучшимъ произведеніямъ подобнаго рода. Главнѣйшія изъ нихъ: „Народное гулянье на масляницѣ, на Адмиралтейской площади" (рис. 246), „Похороны ребенка въ деревнѣ", „Помѣщица", „Крестьянскій обѣдъ во время жатвы" и „Алексѣичъ".

Карлъ Ѳедоровичъ Гунъ (род. въ 1830 г., ум. въ 1877 г.), о которомъ мы говорили выше, какъ объ историческомъ живо-

писцѣ, также какъ и Михаилъ Петровичъ Боткинъ (род. въ 1839 г.) (рис. 247), далъ нѣсколько и бытовыхъ картинъ, только или изъ иностранной жизни, или же съ типами, не имѣющими въ себѣ ничего характернаго для Россіи, но зато отличающіяся необыкновенною тщательностью и изящностью отдѣлки. Таковы: „Дѣти съ котятами“, „Больное дитя“ (рис. 248), „Счастливая мать“ и „Попался!“.

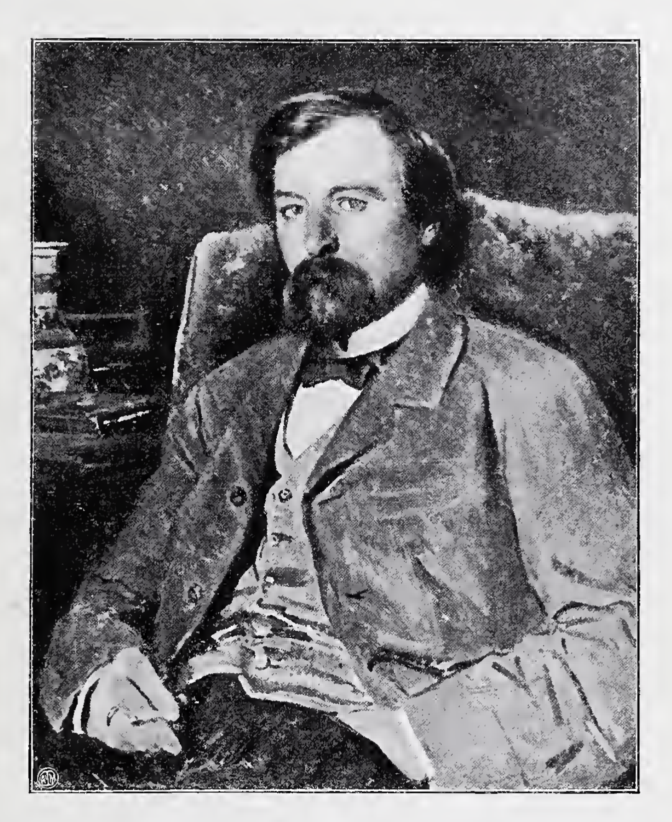


Рис. 242. И. М. Прянишниковъ.

Григорій Григорьевичъ Мясоѣдовъ (род. въ 1830 г.), всегда выбиралъ необыкновенно интересные сюжеты для своихъ картинъ, при чемъ нѣкоторыя изъ нихъ, и по исполненію, должны занимать видное мѣсто въ нашей національной школѣ. Лучшія его вещи, упоминавшееся нами выше: „Чтеніе Положенія 19 февраля 1861 г.“, „Уѣздное Земское Собраніе въ обѣденное время“, „Молебствіе въ полѣ во время засухи“ (рис. 249), „Раскольники-самосожигатели“ и „Заклинаніе“.

Фирсъ Сергѣевичъ Журавлевъ (род. въ 1836 г.) изображалъ только мрачную сторону жизни. Онъ началъ съ кар-

тины „Кредиторы описываютъ имущество вдовы“, затѣмъ слѣдовали: „Пріѣздъ извозчика домой“, „Возвращеніе съ бала“, „Модница-жена“, „Благословеніе невѣсты“ (рис. 250) и „Купеческія поминки“.

Константинъ Аполлоновичъ Савицкій (род. въ 1845 г.) началъ съ очень граціозныхъ, маленькихъ, но характерныхъ по типамъ картинокъ, въ родѣ: „Шарманщика“ или „Часового у порохового погреба“, а затѣмъ перешелъ и къ большимъ



Рис. 243. Прянишниковъ И. М. Порожняки.

холстамъ, какъ: „Ремонтъ желѣзной дороги“, прекрасная по характерности типовъ и выраженіямъ „Встрѣча иконы“ (рис. 251), „Панихида на 9-й день на кладбищѣ“ и „На войну“.

Николай Александровичъ Ярошенко (род. въ 1846 г., ум. въ 1899 г.) еще при жизни получилъ прозваніе „пѣвца гражданской скорби“, и это прозваніе было дѣйствительно очень удачнымъ, потому что, если онъ иногда и писалъ такія картины, какъ „Хоръ“ или „На качеляхъ“, но главная его дѣятельность была поглащена такими темами, какъ: „Невскій проспектъ“, „Кочегаръ“, „Заключенный“, „Всюду жизнь“ (рис. 252), „Курсистка“, „Причины неизвѣстны“, и мало того,—всѣ эти вещи написаны съ такою лю-

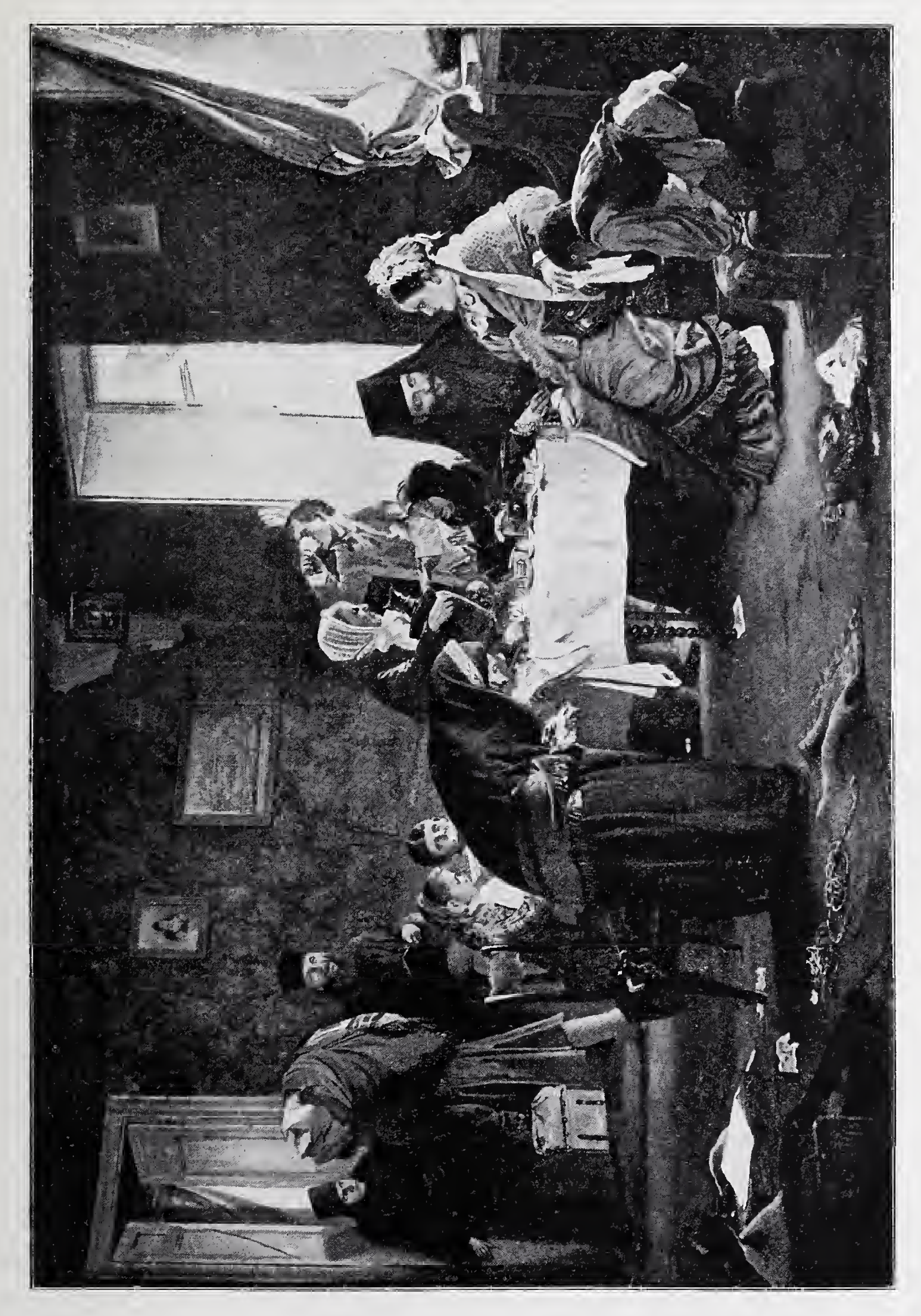


Рис. 244. Корзухинъ А. И. Монастырская гостиница.

бовью и силою, что несомнѣнно художникъ вложилъ въ нихъ всю свою душу.

Василій Максимовичъ Максимовъ (род. въ 1844 г.)

по преимуществу можетъ быть названъ художникомъ народнаго быта, потому что, кромѣ одной только картины: „Все въ прошломъ“ (рис. 253), во всѣхъ остальныхъ своихъ лучшихъ работахъ: „Приходъ колдуна на свадьбу“ (рис. 254), „Семейный раздѣлъ“, „Больной мужъ“, онъ съ тонкимъ знаніемъ изображаетъ съ разныхъ сторонъ крестьянскую жизнь.

Василій Дмитріевичъ Полѣновъ (род. въ 1844 г.) посвятившій свою дѣятельность, какъ мы уже видѣли, другому от-



Рис. 245. Лемохъ К. В. Круглая сирота.

дѣлу живописи, тѣмъ не менѣе, и въ этомъ отдѣлѣ далъ прекрасныя вещи, какъ „Бабушкинъ садъ“ (рис. 255) и „Больная“.

Точно также и Иванъ Николаевичъ Крамской (род. въ 1837 г., ум. въ 1887 г.) написалъ одну бытовую картину: „Неутѣшное горе“ (рис. 256), но эта картина безспорно одна изъ лучшихъ его работъ, какъ вполнѣ вѣрно выразился объ ней И. Е. Рѣпинъ: „это не картина, а точно живая дѣйствительность“.

Еще укажемъ на работы: Абрама Ефимовича Архипова (род. въ 1862 г.): „Иконописецъ“ (рис. 257), „Проводы“, „По этапамъ“, „Обратный“ (рис. 258), „Поденьщицы“ (рис. 259) и поразительную по письму „Прачки“; Николая Алексѣевича Ка-

саткина (род. въ 1859 г.): „Соперницы“, „Трамвай пришелъ“, „Шахтерка“, „Осиротѣли“ и „Углекопы“ (рис. 260); Сергѣя Алексѣевича Коровина (род. въ 1858 г.): „На міру“ (рис. 261): Василія Николаевича Бакшеева (род. въ 1862 г.): „Житейская проза“, „Утѣшитель“ и „За совѣтомъ“ и Алексѣя Михайловича Корина (род. въ 1865 г.): „Опять провалился!“, „Больной“ и „Въ отсутствіе жены“.

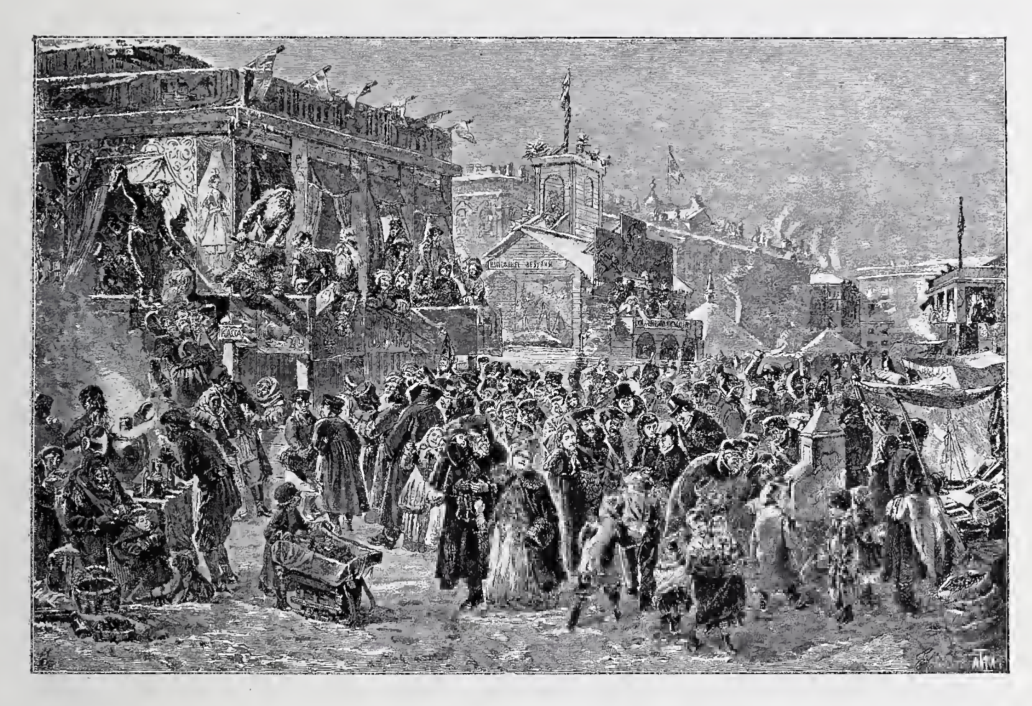


Рис. 246. Маковскій К. Е. Гулянье на Адмиралтейской площади, во время масляницы.

Что̀ касается до Леонида Осиповича Пастернака (род. въ 1862 г.), котораго картина „Передъ экзаменомъ“ такъ была оцѣнена не только у насъ, но и за-границею, что пріобрѣтена въ Люксенбургскую галлерею, чего до сихъ поръ не удостоилась ни одна русская картина, если не считать М. Башкирцевой, на которую, не смотря на ея русское происхожденіе, французы могли смотрѣть, какъ на свою французскую художницу, и особенно Константина Алексѣевича Коровина (род. въ 1861 г.) (рис. 262), то объ нихъ пока мы не можемъ высказать своего мнѣнія, потому что они оба, особенно послѣдній, примыкаютъ уже къ новому направленію въ живописи, о которомъ высказаться мы считаемъ еще преждевременнымъ.

Кромѣ того, слѣдуетъ еще упомянуть многихъ художниковъ, съ большимъ или меньшимъ успѣхомъ подвизавшихся на томъ же поприщѣ. Таковы: Николай Ефимовичъ Рачковъ (род. въ 1825 г., ум. въ 1895 г.), Павелъ Антоновичъ Рицциони (род. въ 1822 г.), Александръ Антоновичъ Рицциони (род. въ 1836 г.), Алексѣй Филипповичъ Чернышевъ (род. въ 1826 г., ум. въ 1863 г.), Василій Григорьевичъ Худяковъ (род. въ 1826 г., ум. въ 1871 г.), Иванъ Петровичъ



Рис. 247. Боткинъ М. П. Концертъ для выздоравливающей.

Трутневъ (род. въ 1827 г.), Алексѣй Алексѣевичъ Харламовъ (род. въ 1842 г.), Николай Васильевичъ Невревъ (род. въ 1830 г.), Алексѣй Аввакумовичъ Наумовъ (род. въ 1840 г.), Леонидъ Ивановичъ Соломяткинъ (род. въ 1843 г., ум. въ 1883 г.), Иванъ Андреевичъ Пелевинъ (род. въ 1841 г.), Николай Дмитріевичъ Дмитріевъ-Оренбургскій (род. въ 1838 г., ум. въ 1899 г.), Павелъ Александровичъ Свѣдомскій (род. въ 1849 г.), Николай Дмитріевичъ Кузнецовъ (род. въ 1850 г.), Михаилъ Андреевичъ Кудрявцевъ (род. въ 1847 г., ум. въ 1872 г.), Левъ Николаевичъ Скадовскій (род. въ 1846 г., ум. въ 1892 г.), Иванъ Петровичъ Богдановъ (род. въ 1855 г.), Николай

Григорьевичъ Богдановъ (род. въ 1850 г., ум. въ 1892 г.), Николай Петровичъ Богдановъ-Бѣльскій (род. въ 1868 г.), Николай Корниліевичъ Бодаревскій (род въ 1850 г.), Николай Петровичъ Загорскій (род. въ 1849 г. ум. въ 1893 г.), Василій Андреевичъ Голынскій (род. въ 1854 г.), Николай Корниловичъ Пимоненко (род. въ 1862 г.) и Василій Ивановичъ Навозовъ (род. въ 1862 г.).



Рис. 248. Гунъ К. Ѳ. Больное дитя.

Бросая теперь общій взглядъ на всю дѣятельность этой плеяды нашихъ художниковъ, мы видимъ, что они выступили на свое поприще въ то время, когда все искусство было еще охвачено ложно-классическимъ вліяніемъ. Были попытки перейти къ изображенію живой дѣйствительности; но онѣ были немногочисленны и не могли поколебать установившагося взгляда на искусство. Такъ что этимъ художникамъ пришлось вступить въ борьбу и съ общественнымъ мнѣніемъ и съ Академіею. Первое имъ удалось скоро склонить на свою сторону, такъ какъ ихъ взглядъ и взглядъ общества, по существу, были одни и тѣ же: они были дѣти своего вѣка, только общество привыкло считать несокрушимыми истинами многіе эстетическіе взгляды предшествующихъ по-



Рис. 249. Мясоѣдовъ Г. Г. Молебствіе во время засухи.

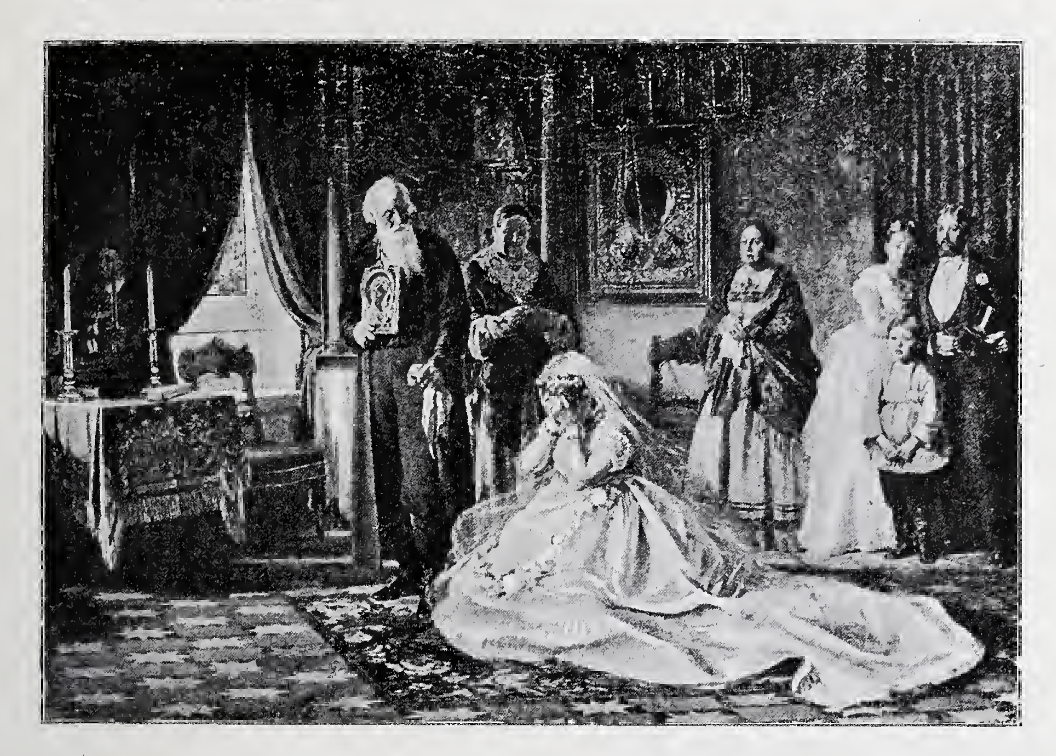


Рис. 250. Журавлевъ Ф. С. Благословенiе невѣсты.



Рис. 251. Савицкой К. А. Встрѣча иконы.

колѣнiй, и какъ только убѣдилось въ ретроградности этихъ взглядовъ, такъ тотчасъ же перешло на сторону художниковъ, тѣмъ

болѣе, что они затрагивали какъ разъ самые больные вопросы дня и затрагивали ихъ въ самомъ симпатичномъ для общества духѣ.

То было время великихъ реформъ. Все общество было охвачено лихорадочною дѣятельностью, касающеюся переустройства соціальнаго быта, образованія народа, гуманнаго отношенія къ личности. Литература разрабатывала всѣ эти вопросы. Живопись пошла съ ней объ руку. Она тоже вступила въ борьбу со всѣми недостатками прежняго быта, проповѣдовала и учила. Она поставила своею цѣлью не эстетическое наслажденіе, а службу высшимъ, облагораживающимъ міръ цѣлямъ прогресса. Но, при этомъ, какъ при всякой реакціи, перешла границу. Какъ вполнѣ справедливо, въ этомъ случаѣ, говоритъ Мутеръ: „появилась разсудочная, тенденціозная живопись, и подъ вліяніемъ такихъ идей пострадала техническая, спеціальная сторона живописи. Стоило только имѣть гуманныя идеи, выражать помощью красокъ ядовитые намеки и громкія жалобы, привести новыя свидѣтельства о грустномъ положеніи крестьянъ, о злоупотребленіяхъ управленія, пьянствѣ народа или испорченности „благородныхъ“, и репутація не только достойнаго либерала, но и великаго живописца была готова“. Дѣйствительно, картинъ не подходящихъ подъ эту характеристику за все это время мы насчитаемъ очень немного. Все это, въ свое время, было очень хорошо, даже необходимо. Но всему есть мѣра. Жизнь общественная шла впередъ. И въ общественной жизни уже утихла прежняя кипучесть дѣятельности. Пора было умолкнуть въ этомъ направленіи и искусству. И вотъ мы видимъ, какъ живопись, мало-по-малу, начинаетъ мѣнять свое направленіе. Господствую-



Рис. 252. Ярошенко Н. А. Всюду жизнь.



Рис. 253. Максимовъ В. М. Все въ прошломъ.

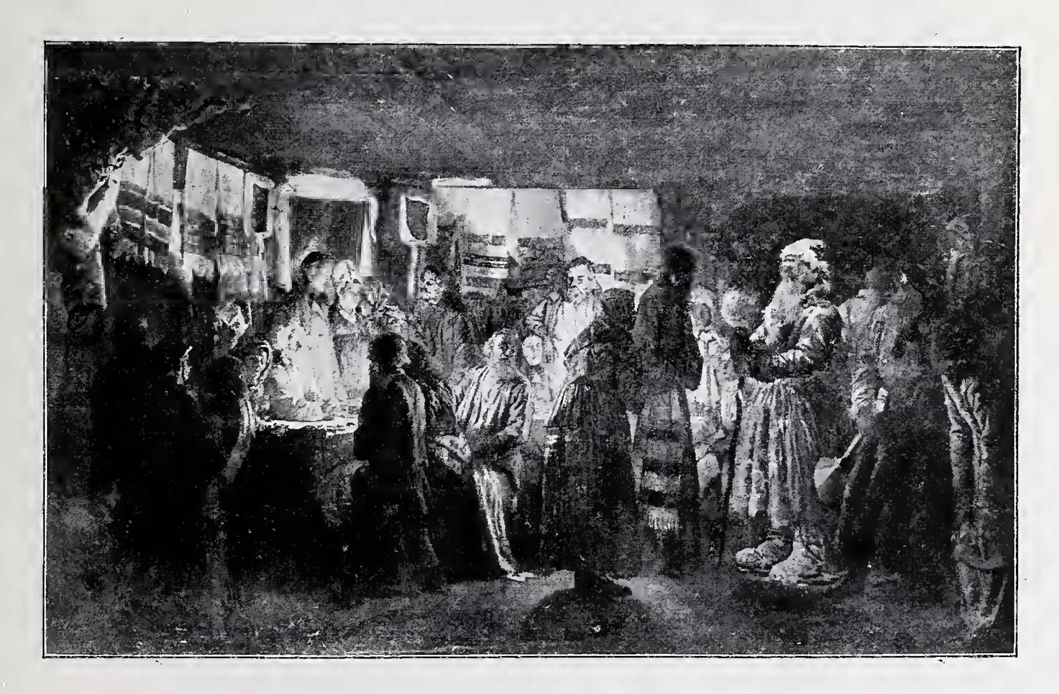


Рис. 254. Максимовъ В. М. Приходъ колдуна на свадьбу.

щее мѣсто на выставкахъ бытовая живопись уступаетъ пейзажу, въ ней же самой, кто поталантливѣе старается затрогивать уже не соціальные, а общечеловѣческіе мотивы, а у кого не хватаетъ таланта на этотъ переходъ, тотъ уже не пользуется успѣхомъ. Наконецъ, нараждается совсѣмъ новое напраленіе въ живописи, и теперь оно переживаетъ на себѣ, буква въ букву, всѣ тѣ фа-

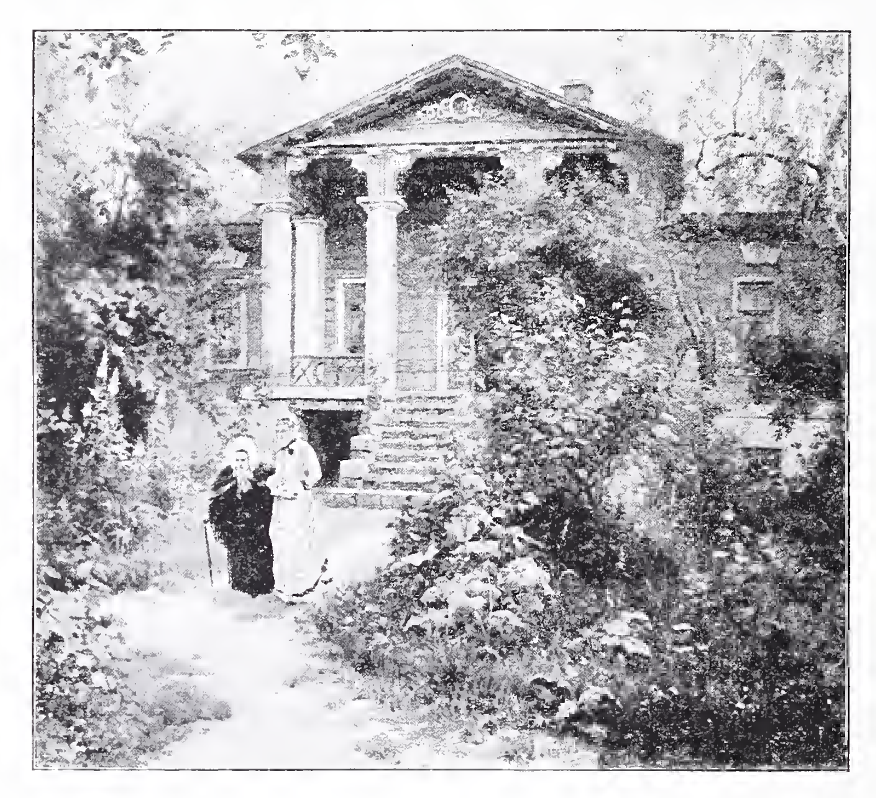


Рис. 255. Полѣновъ В. Д. Бабушкинъ садъ.

зисы, которые когда-то переживали разсмотрѣнныя нами здѣсь направленія. Какъ тогда ложно-классическое направленіе владѣло и обществомъ, и Академіей, такъ теперь реальное направленіе, овладѣвъ обществомъ, захвативъ, наконецъ, въ свои руки и Академію, и, забывши свою прежнюю борьбу за свободу, ополчается всѣми силами на новое искусство. Но этимъ-то оно болѣе всего и подтверждаетъ, что дѣло его уже сдѣлано, и что пришла пора уступить мѣсто новымъ силамъ.

XXXV.

Относительно портретной живописи, мы видѣли и раньше, что здѣсь было не мало истинно талантливыхъ произведеній, что съ самыхъ давнихъ временъ были художники, передававшіе лица съ

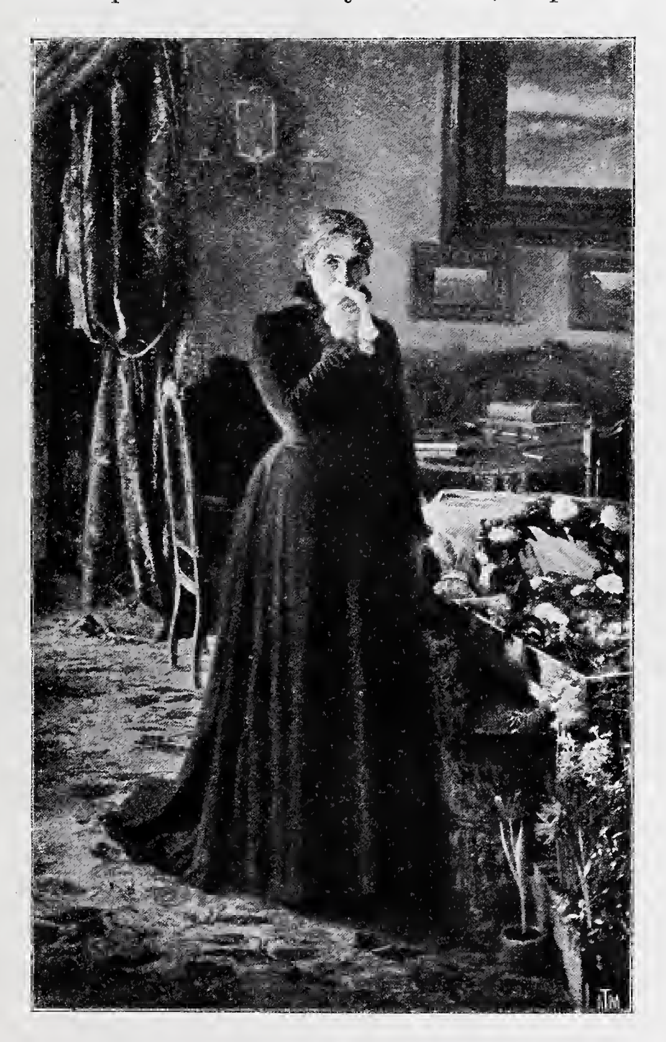


Рис. 256. Крамской И. Н. Неутѣшное горе.

полною реальностью, если же въ чемъ сказывалось вліяніе времени, то только въ аксессуарахъ, которые прежде отличались изысканностью и часто выражали собою разные аллегорическіе намеки. Новая школа тоже не уронила этого отдѣла живописи.

Василій Григорьевичъ Перовъ создалъ цѣлую галлерею такихъ превосходныхъ портретовъ, которые принадлежатъ не только къ числу лучшихъ его работъ, но и къ числу самыхъ крупныхъ произведеній всей школы.

О портретѣ Ѳ. М. Достоевскаго (рис. 263), напримѣръ, И. Н. Крамской выражался такъ: „Портретъ этотъ не только лучшій портретъ Перова, но и одинъ изъ лучшихъ портретовъ русской школы вообще. Въ немъ всѣ сильныя стороны художника на-

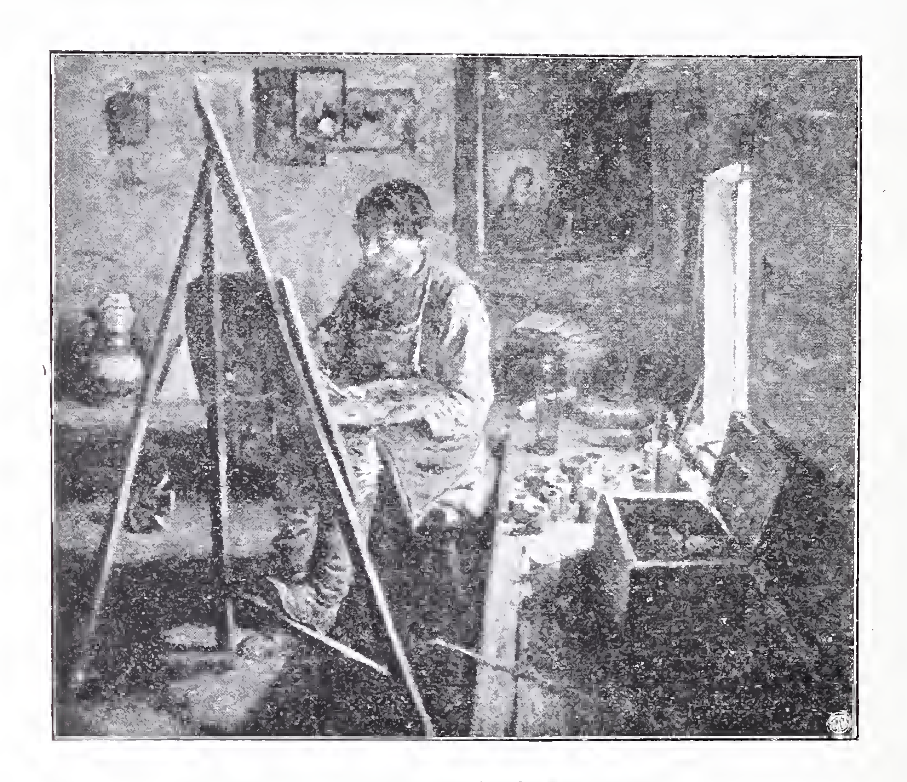


Рис. 257. Архиповъ А. Е. Иконописецъ.

лицо: характеръ, сила выраженія, огромный рельефъ и, что̀ особенно рѣдко, и даже, можно сказать, единственный разъ встрѣтилось у Перова—это колоритъ. Его краски всегда были свѣжи и сильны, всѣ его произведенія этимъ отличаются, но сильныя краски не есть еще колоритъ. Рѣшительность тѣней и нѣкоторая какъ бы рѣзкость и энергія контуровъ, всегда присущія его картинамъ, въ этомъ портретѣ смягчены удивительнымъ колоритомъ и гармоніею тоновъ; смотря на него, положительно не знаешь, чему больше удивляться; но главнымъ достоинствомъ остается, разумѣется, выраженіе характера знаменитаго писателя и человѣка. Онъ такъ



Рис. 258. Архиповъ А. Е. Порожнякомъ.



Рис. 259. Архиповъ А. Е. Поденщицы.

счастливо посаженъ, такъ смѣло взято положеніе головы, такъ много выраженія въ глазахъ и во рту, и такое полное сходство, что остается только радоваться“.

Затѣмъ, портреты И. С. Камынина (рис. 264), П. П. Пого-

дина, В. И. Даля, А. Н. Островскаго (рис. 265), А. А. Борисовскаго, В. В. Безсонова и многихъ другихъ, всѣ выказываютъ, кромѣ удивительнаго сходства съ оригиналами, и тонкую наблюдательность, строгую обдуманность сочиненія и сильную, сочную живопись.

Иванъ Николаевичъ Крамской былъ портретистомъ по преимуществу. Хотя мы говорили раньше объ его религіозныхъ и бытовой картинахъ, хотя онъ во всю жизнь всею душею рвался

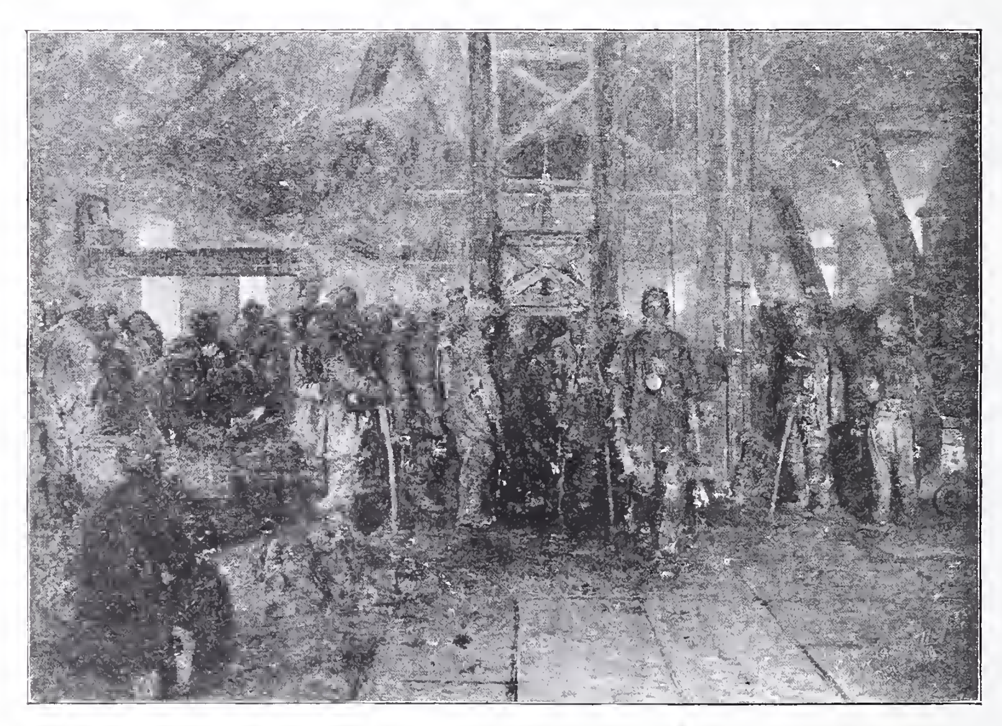


Рис. 260. Касаткинъ Н. А. Углекопы (смѣна).

къ этимъ послѣднимъ, но обстоятельства сложились такъ, что это бывали только непродолжительныя отступленія, главная же его дѣятельность была посвящена портретной живописи.

Изъ этихъ его работъ лучше всѣхъ портретъ А. Д. Литовченка (рис. 266). Это былъ его старый товарищъ, съ которымъ онъ находился въ самыхъ близкихъ отношеніяхъ въ теченіе двадцати пяти лѣтъ, зналъ превосходно не только его внѣшность, но и весь психическій міръ, кромѣ того, написалъ его съ такимъ огнемъ и воодушевленіемъ, какихъ мы у него еще почти не встрѣчаемъ. И портретъ получился изумительный. Лицо какъ будто живетъ. Глаза смотрятъ. Сразу чувствуется могучее вдохновеніе, нѣтъ и помину обычной для Крамскаго кропотливости.

За нимъ можно поставить портреты А. С. Суворина и Д. В. Григоровича (рис. 267), затѣмъ Т. Г. Шевченко, М. М. Антокольскаго, барона М. К. Клодта, Ѳ. А. Васильева, графа Л. Н. Толстого, Н. А. Некрасова и др.

В. Г. Перовъ писалъ исключительно только мужскіе порт-



Рис. 261. Коровинъ С. А. На міру.

реты. И. Н. Крамской вначалѣ тоже писалъ почти только мужскіе, но съ половины семидесятыхъ годовъ перешелъ и къ женскимъ и достигъ въ нихъ большого совершенства. Таковы портреты: жены художника и его дочери, большой портретъ во весь ростъ Е. А. Лавровской, представленной на эстрадѣ залы дворянскаго собранія, г-жи Вогау и Государыни Императрицы Маріи Ѳеодоровны.

По преимуществу женскимъ и дѣтскимъ, и притомъ, въ теченіе долгаго времени, моднымъ портретистомъ является Константинъ Егоровичъ Маковскій. Всѣ его портреты написаны широкою, размашистою кистью и отличаются изяществомъ, элегантностью и яркимъ колоритомъ и, безспорно, стоятъ выше всѣхъ его другихъ картинъ. Лучшими изъ нихъ нужно признать

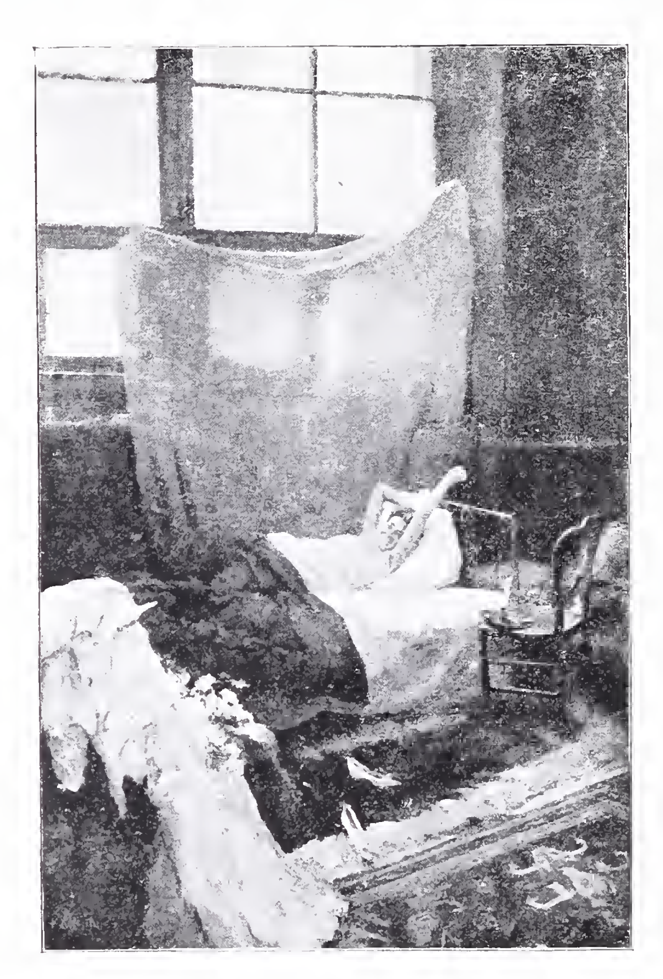


Рис. 262. Коровинъ К. А. Утро.

портретъ Императора Александра II, написанный чрезъ нѣсколько часовъ послѣ его кончины, портреты пѣвца Петрова и сенатора Веймарна и нѣсколько портретовъ жены и дѣтей художника (рис. 268 и 269).

Братъ его, Владиміръ Егоровичъ Маковскій, почти исключительно посвятилъ свою дѣятельность бытовой живописи, но, тѣмъ не менѣе, мы можемъ указать на нѣсколько прекрасныхъ

портретовъ его работы: портретъ отца художника, Е. И. Маковскаго, Е. С. Сорокина, И. М. Прянишникова, А. И. Стрѣлковскаго, Д. А. Ровинскаго и др.

Илья Ефимовичъ Рѣпинъ, въ одномъ изъ первыхъ своихъ крупныхъ произведеній, далъ намъ цѣлый рядъ портретовъ,—

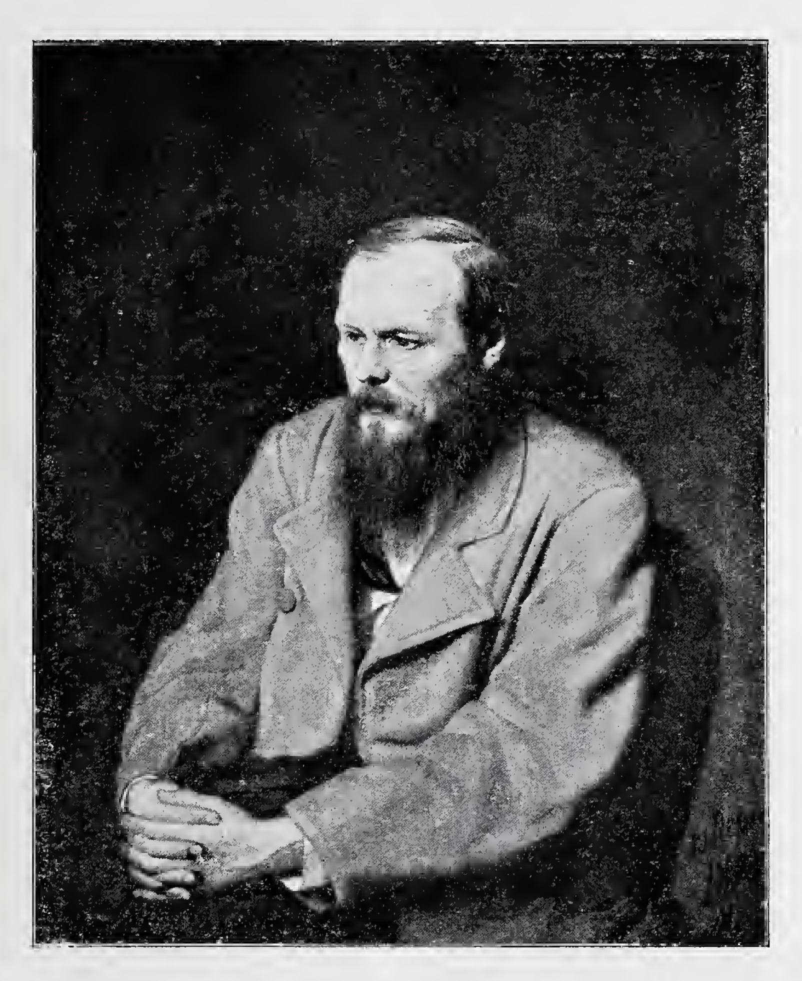


Рис. 263. Перовъ В. Г. Портретъ Ѳ. М. Достоевскаго.

это въ большой картинѣ, украшающей концертную залу Славянскаго Базара въ Москвѣ, заключающей въ себѣ множество портретовъ русскихъ, польскихъ и чешскихъ музыкантовъ. Послѣ того, онъ написалъ громадное множество портретовъ: тутъ были и поэты, и художники, и музыканты, и актеры, и доктора, и ученые, словомъ, всѣ, кто, хотя бы не надолго, приковывалъ къ себѣ вниманіе русскаго интеллигентнаго общества, а вмѣстѣ съ нимъ и художника.

Но первый портретъ, обратившій на него вниманіе всѣхъ знато-

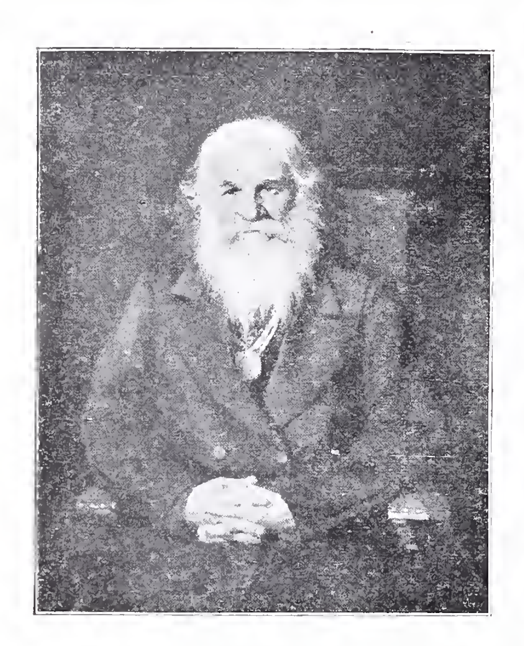




Рис. 264. Перовъ В. Г. Портретъ И. С. Камынина.



Рис. 265. Перовъ В. Г. Портретъ А. Н. Островскаго.

ковъ, какъ на великаго портретиста, былъ портретъ А. И. Куинджи. Объ немъ И. Н. Крамской тогда же писалъ художнику: „Этотъ портретъ съ перваго же раза говоритъ, что онъ принадлежитъ къ числу далеко поднявшихся за уровень. Глаза удивительно живые; мало того, они произвели на меня впечатлѣніе ужаса; они щурятся, шевелятся и страшно, поразительно пронизываютъ зрителя. Куинджи имѣетъ глаза, обыкновенно, не такіе: у него они то, что̀ называютъ „буркалы“, но настоящіе его глаза именно эти—это я знаю хорошо. Потомъ, ротъ чудесный, вѣрный, пронизирующій вмѣстѣ съ глазами; лобъ написанъ и вылѣпленъ какъ рѣдко вообще, не между нами только. Словомъ, вся физіономія—живая

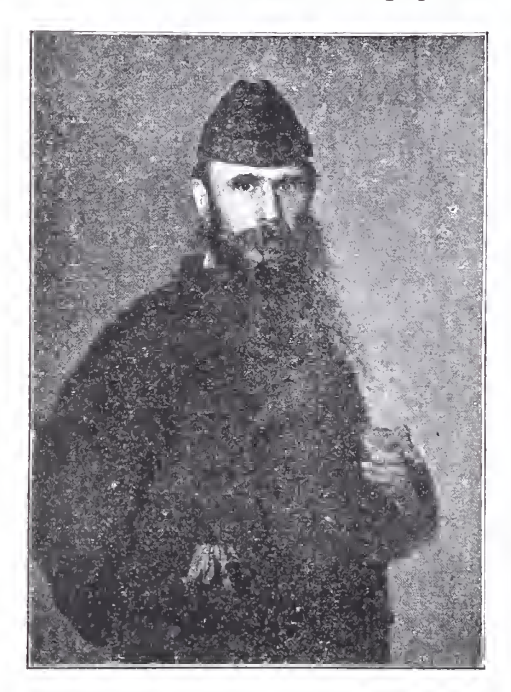
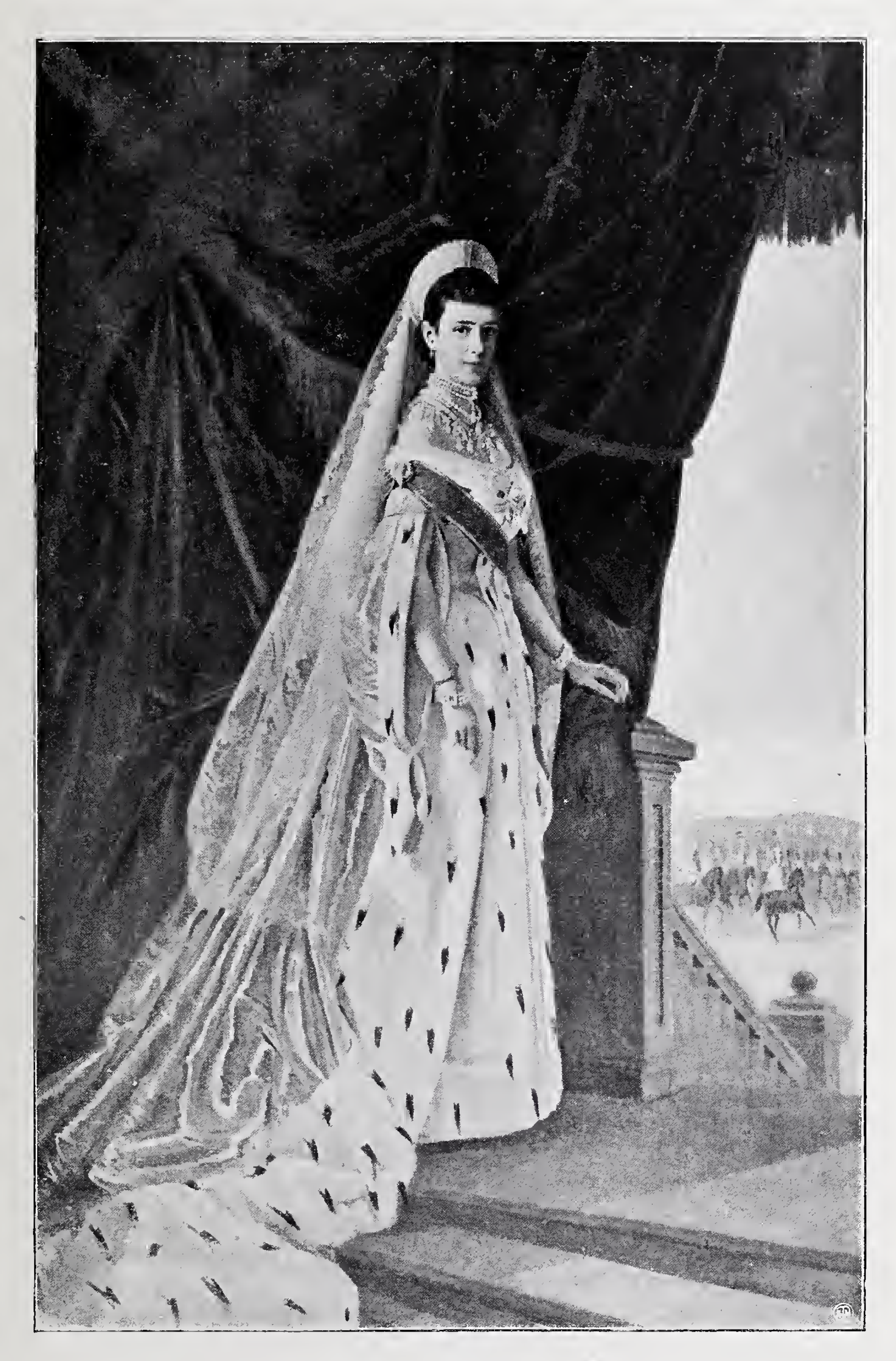


Рис. 266. Крамской И. Н. Портретъ А. Д. Литовченка.



Крамской И. Н. Портретъ Императрицы Маріи Θеодоровны.

и похожая. Кромѣ того, фигура прелестная: это пальто, эта неуклюжая посадка, все, словомъ, замѣчательно передаетъ восточнаго симпатичнаго человѣка. Одно, что̀ необходимо, по моему, вамъ посмотрѣть, это всю нижнюю площадку носа и особенно самый кончикъ. Не думайте, что это не важно: портретъ такого сорта, что это необходимо, рѣшительно необходимо: я, наконецъ,

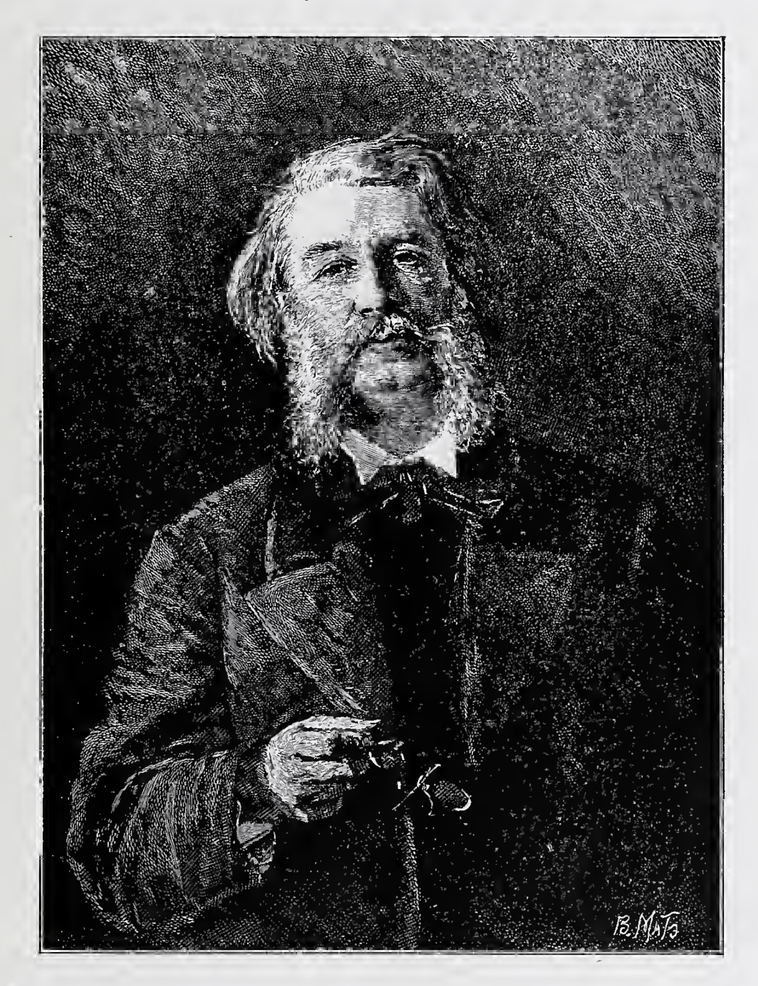


Рис. 267. Крамской И. Н. Портретъ Д. В. Григоровича. Съ гравюры В. В. Матэ.

къ вамъ пристану. И потомъ еще, весь цвѣтъ волосъ, онъ и силенъ, и однообразенъ. Это, впрочемъ, не все: кресло рѣшительно къ нему не идетъ, вы его уберите и подложите ему бревно, камень, скамейку, что̀ хотите, только не кресло. Убѣдившись въ томъ, что вы сдѣлали чудо, я взобрался на столъ, чтобы посмотрѣть кухню, и... признаюсь, руки у меня опустились. Въ первый разъ въ жизни я позавидовалъ живому человѣку, но не той недостой-

ной завистью, которая искажаетъ человѣка, а той завистью, отъ которой больно и, въ то же время, радостно; больно, что это не я такъ сдѣлалъ, а радостно—что вотъ же оно существуетъ, сдѣлано, стало быть, можно схватить за хвостъ. А тутъ онъ схваченъ.



Рис. 268. Маковскій К. Е. Въ мастерской художника.

Такъ написать, какъ написаны глаза и лобъ, я только во снѣ вижу, что дѣлаю, но всякій разъ, просыпаясь, убѣждаюсь, что нѣтъ во мнѣ этого нерва, и не мнѣ, бѣдному, выпадетъ на долю удовольствіе принадлежать къ числу новаго, живого и свободнаго искусства... Скажу еще нѣсколько мыслей о васъ. Я до очевид-

ности ясно понимаю (то есть, думаю, что понимаю) процессъ вашей работы: вы не хозяинъ своего внутренняго *я*. Когда у васъ происходитъ горѣніе, то все, что̀ вы дѣлаете, хватаетъ невѣроятно высоко: лобъ, глаза. Какъ только надо пустить въ ходъ знаніе, опытъ, словомъ, ремесло—у васъ уровень понижается до... волосъ!"

Послѣ такого подробнаго разбора этого портрета и не только разбора его, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, и прекрасной характеристики, сдѣланной такимъ мастеромъ дѣла, какъ Крамской, намъ



Рис. 269. Маковскій К. Е. Портретъ г-жи М.

остается только добавить, что, съ теченіемъ времени, И. Е. Рѣпинъ мало-по-малу овладѣлъ и тѣмъ, что̀ Крамской называлъ „ремесломъ", и овладѣлъ до виртуозности, и указать, какъ на лучшія его работы, на портретъ М. П. Мусорскаго (рис. 271), А. Ѳ. Писемскаго, А. Г. Рубинштейна, В. В. Стасова, В. К. Сютаева, А. А. Шеншина (Фета), В. М. Гаршина, Н. И. Пирогова, Ц. А. Кюи, Н. А. Римскаго-Корсакова и нѣсколько портретовъ графа Л. Н. Толстого (рис. 272) въ разныхъ видахъ: изъ женскихъ портретовъ необыкновенно тонкимъ и, въ то же время, сильнымъ письмомъ отличается портретъ баронессы В. И. Икскуль, (рис. 273) затѣмъ превосходны портреты жены художника, Н. В. Стасовой и много другихъ.



Рис. 270. Маковскій К. Е. Портретъ А. С. Даргомыжскаго.

Портреты работы Николая Александровича Ярошенко отличаются простотою, естественностью и типичностью. Таковы портреты матери художника, доктора Сердечнаго, г-жи Савенковой, В. С. Соловьева (рис. 274) и др.

Кромѣ этихъ художниковъ, нельзя не упомянуть, въ качествѣ портретистовъ: Николая Николаевича Ге, написавшаго прекрасные портреты графа Л. Н. Толстого и А. И. Герцена; Аполлинарія Гиляровича Горавскаго (род. въ 1833 г.), Юрія Яковлевича Лемана (род. въ 1834 г.), Алексѣя Алексѣевича Харламова (род. въ 1842 г.), Виктора Алексѣевича Боброва (род. въ 1842 г.), Николая Дмитріевича Кузнецова (род. въ 1850 г.) и Николая Корниліевича Бодаревскаго (род. въ 1850 г.).



Рис. 271. Рѣпинъ И. Е. Портретъ М. П. Мусоргскаго.

Что касается до Валентина Александровича Сѣрова (рис. 275) (род. въ 1865 г.), Константина Алексѣевича Коровина, Іосифа Эммануиловича Браза, Льва Самойловича Бакста, Константина Андреевича Сомова (род. въ 1869 г.) и Ф. Малявина, то обо всѣхъ объ нихъ мы не будемъ высказывать своего мнѣнія, подобно тому, какъ поступали въ предыдущихъ

главахъ, потому что они всецѣло принадлежатъ новому движенію въ искусствѣ.

XXXVI.

Пейзажная живопись, по удачному выраженію В. В. Стасова, — „одна изъ лучшихъ славъ русскаго искусства, давно

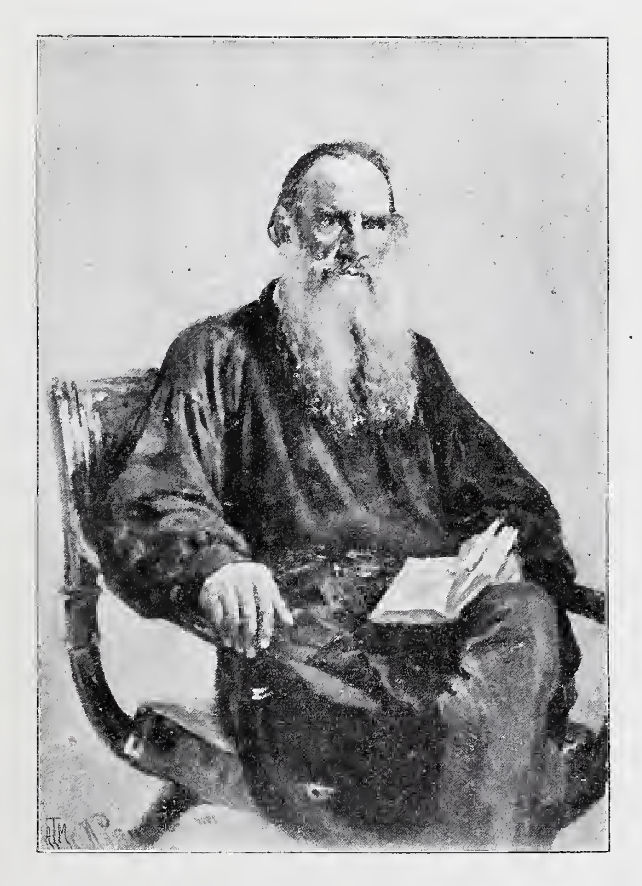


Рис. 272. Рѣпинъ И. Е. Портретъ гр. Л. Н. Толстого.

признаваемая уже и въ остальной Европѣ. И все-таки, дѣйствительно талантливые пейзажи появились у насъ недавно, лишь съ царствованія Императора Николая I“.

Какъ мы уже видѣли, еще М. Н. Воробьевъ достигъ такой художественной правды въ своихъ картинахъ, что и до сихъ поръ онѣ не потеряли своего значенія. Въ его работахъ мы уже встрѣчаемъ характеръ и колоритъ мѣстности; у него нѣтъ нагроможден-

ности предметовъ, вездѣ чувствуется разстояніе. Про него можно выразиться, что онъ далъ намъ воздухъ.

Одинъ изъ учениковъ его, баронъ Михаилъ Константиновичъ Клодтъ фонъ-Юренсбургъ (род. въ 1832 г.), уже вполнѣ сосредоточился на изображеніи только русской природы и старался дать надлежащее освѣщеніе тому простору, который онъ унаслѣдовалъ отъ учителя и который самъ увеличилъ еще болѣе, такъ что Крамской называлъ рельефъ его картинъ „стереоскопическимъ". Но ему нѣсколько помѣшала въ его дальнѣйшемъ движеніи холодность красокъ и чрезмѣрная законченность письма. Лучшія его вещи: „На пашнѣ въ Малороссіи" (рис. 277), „Видъ на островѣ Валаамѣ", „Грязная дорога", „Полдень" и „Лѣсныя дали" (рис. 278).



Рис. 273. Рѣпинъ И. Е. Баронесса В. И. Икскуль.



Рис. 274. Ярошенко Н. А. В. С. Соловьевъ.

Зато эту задачу вполнѣ разрѣшилъ Архипъ Ивановичъ Куинджи (род. въ 1832 г.). Можно сказать, что онъ придалъ нашему пейзажу свѣтъ (рис. 279).

И. Н. Крамской, напримѣръ, по поводу его картины „Ночь на Днѣпрѣ“ выразился такъ: „Вся картина, пишетъ онъ, наполнена дѣйствительнымъ свѣтомъ и воздухомъ, его рѣка дѣйстви-



Рис. 275. Сѣровъ В. А. Н. А. Римскій-Корсаковъ.



Рис. 276. Баронъ М. К. Клодтъ.

тельно совершаетъ величественно свое теченіе, и небо настоящее, бездонное и глубокое... Я знаю эту картину давно, пишетъ онъ



Рис. 277. Клодтъ М. К. Пашня.

далѣе, и видѣлъ при всѣхъ моментахъ дня и во всѣхъ освѣщеніяхъ и могу свидѣтельствовать, что какъ при первомъ моемъ знакомствѣ съ нею я не могъ отдѣлаться отъ физіологическаго раздраженія въ глазу, какъ бы отъ дѣйствительнаго свѣта, такъ

и во всѣ послѣдующіе разы, когда мнѣ случалось ее видѣть, всякій разъ, одно и то же чувство возникало во мнѣ при взглядѣ на



Рис. 278. Клодтъ М. К. Лѣсныя дали.

картину и, попутно, наслажденіе ночью, фантастическимъ свѣтомъ и воздухомъ".

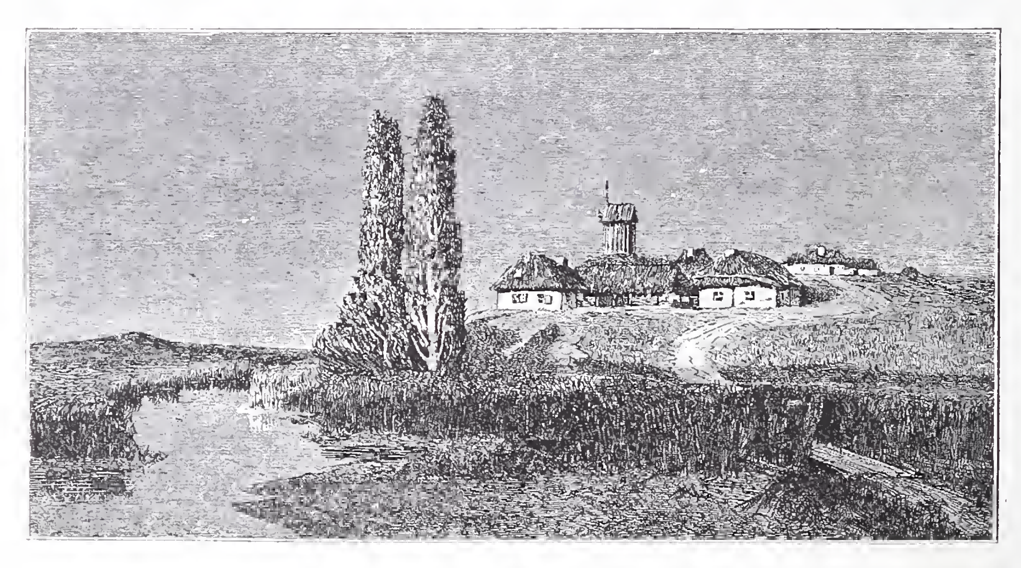


Рис. 279. Куинджи А. И. Украинская ночь.

Но еще большаго эффекта въ освѣщеніи, чѣмъ въ этой картинѣ, художникъ достигъ въ картинѣ „Лѣсъ". Здѣсь представлена

такая поразительная, огненная, раскаленная полоса заката солнца, какой никому еще не удавалось передать.



Рис. 280. Куинджи А. И. Березовая роща.

Тотъ же характеръ носятъ и всѣ другія его картины, изъ которыхъ особенно извѣстны: „Березовая роща“ (рис. 280), „Лунная



Рис. 281. Куинджи А. И. Послѣ дождя.

ночь въ Украйнѣ“, „Послѣ дождя“ (рис. 281) и „Чумацкій перевалъ“.

Вездѣ въ нихъ художникъ добивался одного — передачи свѣтовыхъ эффектовъ, и достигъ въ этомъ удивительныхъ результатовъ; на все же остальное онъ уже мало обращалъ вниманія, за что̀ и нажилъ себѣ не мало противниковъ. Такъ, напримѣръ, въ упомянутомъ „Лѣсѣ“, по выраженію того же Крамского, де-

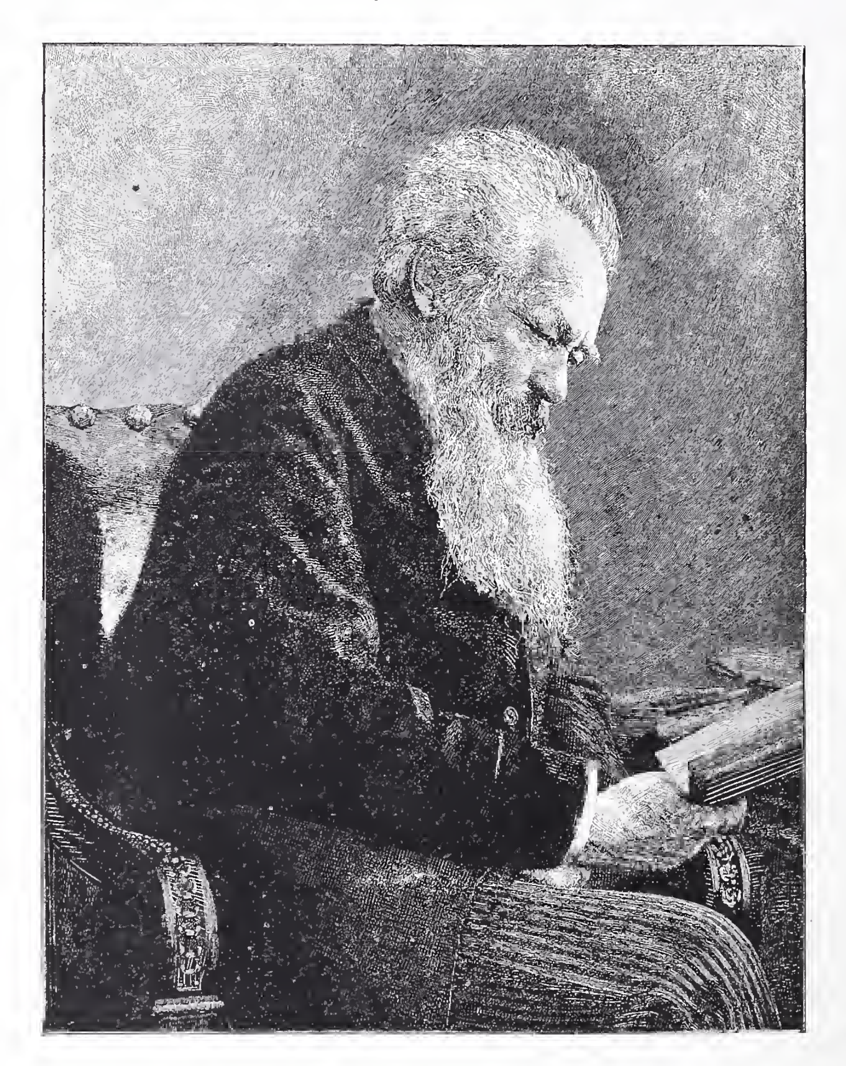


Рис. 282. И. И. Шишкинъ.

ревья „суконныя“, а „наивность и примитивность рисунка исключительныя“. Въ этомъ отношеніи, на нашъ взглядъ, А. И. Куинджи, по всей справедливости, можетъ быть названъ предвозвѣстникомъ въ Россіи новаго, современнаго намъ, направленія въ живописи.

Иванъ Ивановичъ Шишкинъ (рис. 282) (род. въ 1831 г., ум. въ 1899 г.) отличался необыкновенно крѣпкою, мощною и здо-

ровою натурою, какъ физически, такъ и психически. Родившись и



Рис. 283. Шишкинъ И. И. Рожь.

проведя дѣтство въ Вятской губерніи, среди лѣсовъ, онъ, естест-



Рис. 284. Шишкинъ И. И. Корабельная роща.

венно, полюбилъ лѣсъ и ему посвятилъ всѣ свои художественныя

силы. Но любовь эта была не слащавая, романтичная, а вполнѣ трезвая и здоровая. Поэтому ему чуждо было всякое сказочное представленіе лѣса съ его легендарными существами и чудовищами. Для него лѣсъ былъ реальнымъ, осязаемымъ предметомъ. Онъ изучилъ свойства каждаго дерева съ такою подробностью, что по его картинѣ какой-нибудь опытный агрономъ въ состояніи будетъ безошибочно опредѣлить точный составъ самой почвы и, можетъ быть, даже подпочвеннаго слоя. А такого превосходнаго рисо-



Рис. 285. Шишкинъ И. И. Лѣсная глушь.

вальщика мы не найдемъ среди всѣхъ нашихъ и предшествовавшихъ, и современныхъ ему пейзажистовъ. Но поэтическое чувство, все-таки, было не чуждо ему; только это чувство не являлось въ видѣ болѣзненныхъ галлюцинацій, но, въ своихъ лучшихъ произведеніяхъ, онъ достигалъ такого совершенства въ передачѣ лѣса, что зритель не видитъ предъ собою холста и красокъ, а чувствуетъ настоящій лѣсъ, съ его вѣковыми соснами, съ поросшимъ густымъ мхомъ, валежникомъ, чувствуетъ всю его чарующую прелесть. И такихъ картинъ не мало. Таковъ его „Ручей въ лѣсу“, получившій первую премію отъ Общества Поощренія Художниковъ, несмотря на то, что конкурентомъ ему явился такой художникъ,

какъ Ѳ. А. Васильевъ, и тоже съ одною изъ лучшихъ своихъ работъ. Таковы же: „Лѣсная глушь“, „Горѣлый лѣсъ“, „Рожь“ (рис. 283), „Сосновый боръ“, „Утро“, „Сумерки“, „Тайга“, „Послѣ дождя“, „Корабельная роща“ (рис. 284) и мн. др.

Что̀ же касается до рисунковъ перомъ (рис. 285), то здѣсь Шишкинъ рѣшительно не имѣетъ себѣ у насъ соперниковъ, такъ же какъ и въ офортѣ, о которомъ мы будемъ говорить ниже.



Рис. 286. Ѳ. А. Васильевъ.

Въ томъ же духѣ, какъ мы опредѣлили значеніе предыдущихъ художниковъ, про Шишкина можно выразиться, что онъ далъ нашему пейзажу землю, т.-е. почву.

Такимъ образомъ, пейзажъ получилъ сперва воздухъ, потомъ свѣтъ, наконецъ, почву. Оставалось только одухотворить его, — это сдѣлалъ только что упомянутый нами Ѳедоръ Александровичъ Васильевъ (род. въ 1850 г., ум. въ 1873 г.) (рис. 286).

Художественное его развитіе представляетъ особенный интересъ, такъ какъ въ немъ русская пейзажная живопись едва не

получила осуществленія всѣхъ своихъ стремленій. Онъ былъ близокъ къ тому, чтобы сочетать самую строгую реальность съ высокопоэтическимъ чувствомъ. И онъ сочеталъ бы это, потому что шелъ



Рис. 287. Васильевъ Ѳ. А. Крымскій видъ.

по вѣрному пути и имѣлъ достаточно таланта, если бы ранняя смерть не сразила этого „недозрѣвшаго генія".

Будучи въ самыхъ близкихъ сношеніяхъ съ И. И. Шишкинымъ, Васильевъ сначала шелъ, какъ говорится, рука объ руку съ нимъ, отчасти даже находясь подъ его вліяніемъ; но вскорѣ

пути ихъ разошлись до полной противоположности, такъ что трудно встрѣтить двѣ натуры настолько несогласныхъ между собою, какъ Шишкинъ и Васильевъ.



Рис. 288. Васильевъ Ѳ. А. Мокрый лугъ.



Рис. 289. Васильевъ Ѳ. А. Оттепель.

Насколько первый объективенъ, настолько второй субъективенъ. Вначалѣ, какъ говоритъ Крамской, близко знавшій Васильева уже въ то время, онъ „подражалъ самому лучшему,



Рис. 290. Левитанъ И. И. Портретъ, по рисунку Бакстъ.

онъ открывалъ и угадывалъ это лучшее вездѣ, часто по одному образчику; онъ шелъ дальше — догадывался, что̀ должно заключаться въ томъ, чего онъ еще не видалъ. Можно сказать, онъ подражалъ всему, и ничему исключительно. Въ рисованіи и живописи съ натуры онъ чрезвычайно быстро оріентировался; онъ почти сразу угадывалъ, какъ надо подойти къ предмету, что̀ не существенно, и съ чего слѣдуетъ начать. Учился онъ такъ, что казалось, будто онъ живетъ въ другой разъ, и что ему остается что-то давно забытое только припомнить. Работалъ онъ

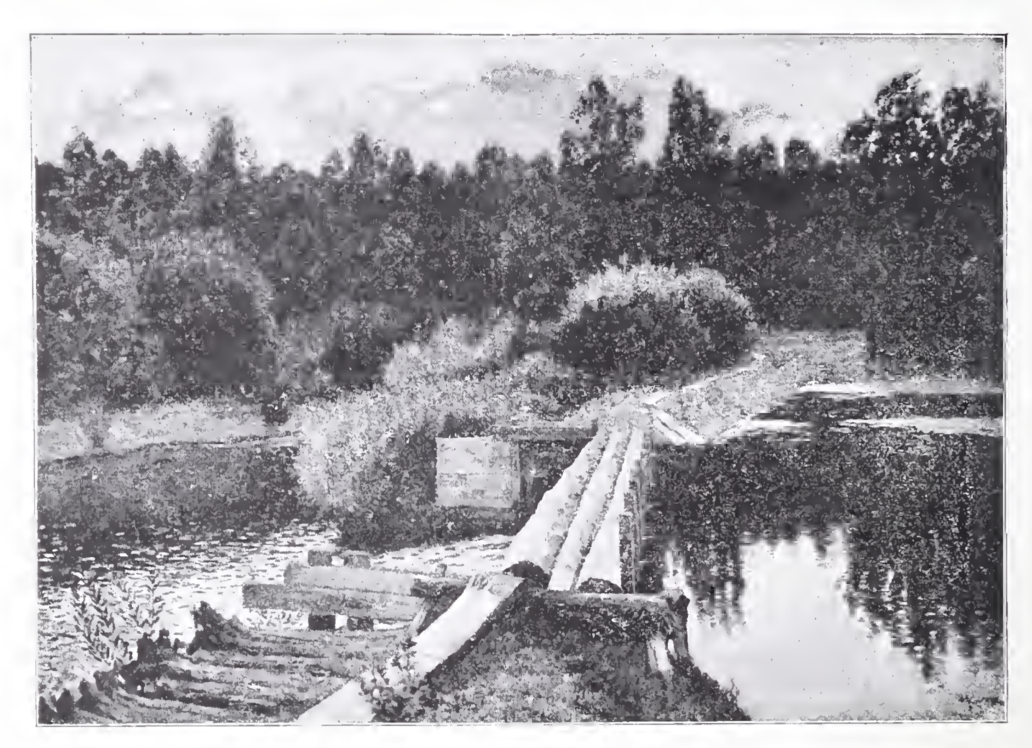


Рис. 291. Левитанъ И. И. У омута.

страстно; апатичность и разсѣянность не врывались къ нему въ то



Рис. 292. Левитанъ И. И. Вечеръ на Волгѣ.



Рис. 293. Левитанъ И. И. Надъ вѣчнымъ покоемъ.

время, когда въ рукахъ его былъ карандашъ, или, вѣрнѣе, механически, безъ участія сердца, онъ работать не могъ. Въ этомъ онъ инстинктивно выполнялъ то мудрое правило, которое въ настоящее

время лучшіе художники въ Европѣ стараются провести на практикѣ: не работать въ то время, когда вы не знаете и не чувствуете, чт̀о именно вы хотите сдѣлать и какъ. Васильевъ безъискусственно и просто подчинялся требованіямъ своей натуры"... „Если онъ не во всѣхъ деталяхъ зналъ, чт̀о онъ сдѣлаетъ, зато зналъ всегда отчетливо, какое именно впечатлѣніе онъ желаетъ вызвать".

Дальнѣйшее развитіе таланта Ѳ. А. Васильева прекрасно охарактеризовано тѣмъ же И. Н. Крамскимъ, въ его письмѣ по



Рис 294. А. М. Васнецовъ.

по поводу картины „Крымскій видъ" (рис. 287). „Настоящая картина, пишетъ онъ, ни на чт̀о уже не похожа, никому не подражаетъ, не имѣетъ ни малѣйшаго, даже отдаленнаго сходства ни съ однимъ художникомъ, ни съ одной школой. Это чт̀о-то до такой степени самобытное и изолированное отъ всякихъ вліяній, стоящее внѣ всего теперешняго искусства, что я могу сказать только одно: это еще не хорошо, то-есть не вполнѣ хорошо, даже мѣстами плохо, но это — геніально. Картина теперешняя есть дальнѣйшее разви-



Рис. 295. Васнецовъ А. М. Кама.



Рис. 296. Васнецовъ А. М. Сибирь.

тіе тѣхъ инстинктовъ, которые зашевелились, въ прошломъ году" *). Разобравши далѣе всѣ достоинства и недостатки картины, Крамс-

*) „Оттепель".



Рис. 297. Васнецовъ А. М. Улица въ Китай-городѣ (начало XVII в.).



Рис. 298. Васнецовъ А. М. Москворѣцкій мостъ и Водяныя ворота (полов. XVII в.).

кой заканчиваетъ: „Послѣ вашей картины, всѣ картины мазня и ничего больше! Вотъ вы куда хватили! Кромѣ того, ваша те-

перешняя картина меня раздавила окончательно. Я увидалъ, какъ надо писать. Какъ писать не надо — я давно зналъ, но еще, собственно, серьезно не работалъ до сихъ поръ; но какъ писать надо — вы мнѣ открыли. Это такая страшная и изумительная техника, что я стыжусь, что̀ мнѣ иногда нравилось. Да-съ, я теперь иначе примусь и полагаю, что я васъ по-



Рис. 299. Васнецовъ А. М. Старорусскій городъ.



Рис. 300. Борисовъ А. А. Привалъ художника на берегу Карскаго моря.

нялъ. Замѣчаете ли вы, что я ни слова не говорю о краскахъ? Это потому, что ихъ нѣтъ въ картинѣ совсѣмъ, понимаете ли? — совсѣмъ. Передо мной величественный видъ природы, я вижу лѣса, деревья, вижу облака, вижу камни, да еще не просто, а по нимъ ходитъ поэзія свѣта, какая-то таинственная тишина, что̀-то глубоко-задумчивое, таинственное,—ну, кто же изъ смертныхъ можетъ видѣть какую-либо краску, какой-либо тонъ?“



Рис. 301. И. К. Айвазовскій.

Но стремленія молодого художника были такъ высоки, что и эта картина, и этотъ отзывъ не удовлетворили его.

„Картина для меня, пишетъ онъ въ отвѣтъ на приведенное сейчасъ письмо, несмотря даже на ваши похвалы... все-таки малая передъ тѣмъ, что̀ нужно сдѣлать, — мазня, и только. Что картина эта не похожа на другія — правда сущая; но въ ней есть еще сходство съ русской школой, по одеждѣ и по негличе. Это меня смущаетъ больше всего; но не потому, что я предпочитаю школу иностранную, а потому, что я не хочу ни той, ни другой,

и меня терзаетъ мысль, что я еще не скоро вполнѣ этого добьюсь. Что я добьюсь — это вѣрно; но дастъ ли мнѣ здоровье столько дней и годовъ, сколько для этого нужно — единому Богу извѣстно, а въ сущности, и времени-то надо немного".

Васильевъ передалъ намъ тотъ таинственный голосъ при-

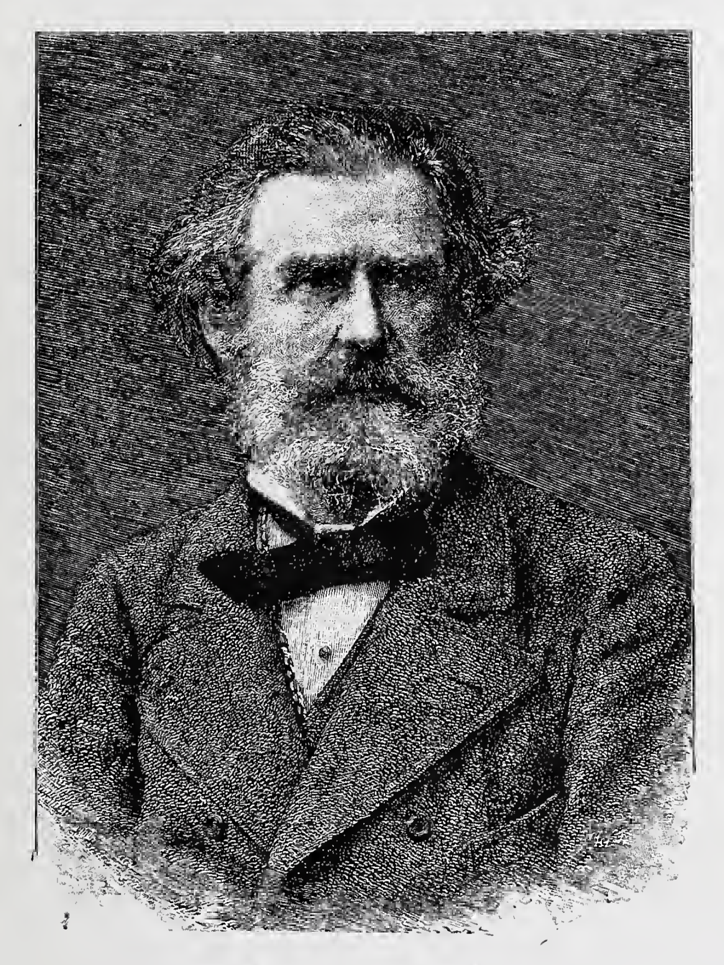


Рис. 302. А. П. Боголюбовъ.

роды, который до него никто передать не умѣлъ. Съ нимъ родился „пейзажъ съ настроеніемъ".

Особенно хороши его картины: „Послѣ грозы", „Мокрый лугъ" (рис. 288), „Оттепель" (рис. 289), „Передъ дождемъ (осень, закатъ солнца)", „Зима въ Крыму", „Прибой волнъ", „Крымскіе виды", „Дорога въ лѣсу", „Послѣ дождя", „Волжскія лагуны" и „Сосны".

На рубежѣ разсматриваемаго нами и новаго направленія русскаго пейзажа стоятъ И. И. Левитанъ и А. М. Васнецовъ.



Рис. 303. Айвазовскій И. К. Овцы, загоняемыя въ море бурею.

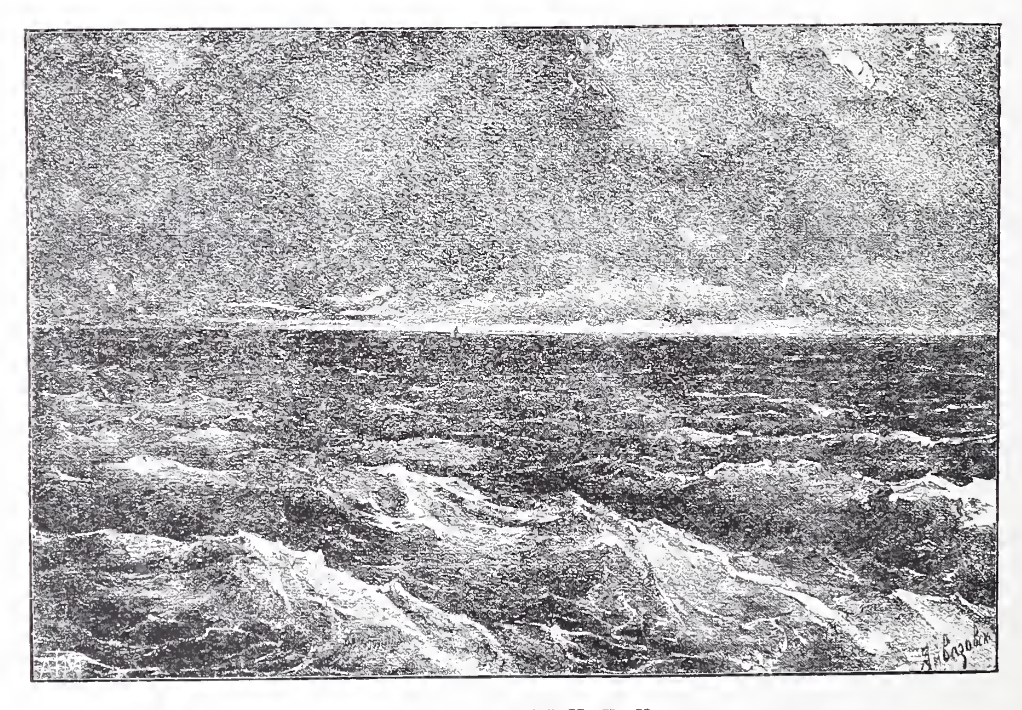


Рис. 304. Айвазовскій И. К. Черное море.



Рис. 305. Айвазовскій И. К. Девятый валъ.



Рис. 306. Боголюбовъ А. П. Золотой Рогъ.

Исаакъ Ильичъ Левитанъ (рис. 290) (род. въ 1861 г., ум. въ 1900 г.) не сразу завоевалъ себѣ то высокое положеніе, ка-

кое онъ занималъ послѣднее время въ нашемъ искусствѣ. Онъ шелъ медленнымъ, но твердымъ шагомъ впередъ, съ каждой новой кар-



Рис. 307. Боголюбовъ А. П. Устье Невы.

тиной все болѣе и болѣе совершенствуясь, пока, наконецъ, не дошелъ до созданія собственныхъ оригинальныхъ пріемовъ въ передачѣ родной природы. Въ его картинахъ одновременно чувствуется и тщательное изученіе природы, но не доходящее до той детальности, которая свойственна Шишкину, и страстная любовь къ ней, и необыкновенная чуткость въ пониманіи тоновъ. Все это, вмѣстѣ взятое, при удивительной мягкости колорита, производитъ чарующее настроеніе. Здѣсь уже соединяются вмѣстѣ настроеніе отъ содержанія картины съ настроеніемъ, вызываемымъ гармоніею красокъ, подобно гармоніи музыкальныхъ тоновъ.



Рис. 308. Р. Г. Судковскій.

Какъ на лучшія его работы, укажемъ на слѣдующія: „У омута“ (рис. 291), „Послѣ дождя“, „Владимірка“, „Вечеръ на Волгѣ“ (рис. 292), „Надъ вѣчнымъ покоемъ“ (рис. 293), хотя не



Рис. 309. Судковскій Р. Г. Море.

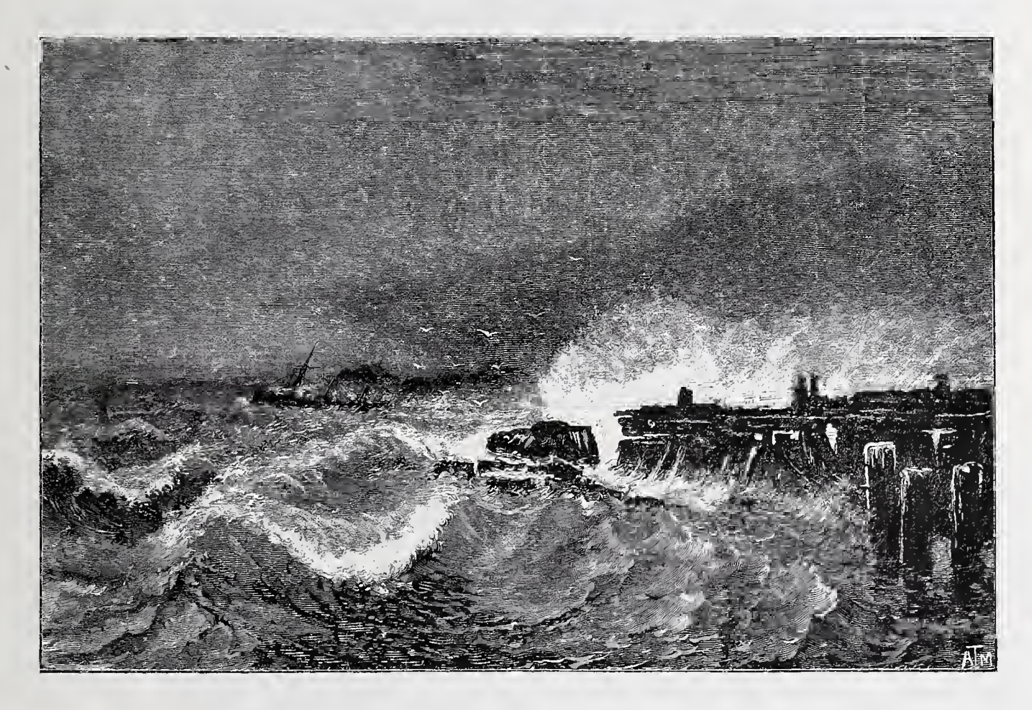


Рис. 310. Судковскій Р. Г. Буря на морѣ.

мало найдется и еще картинъ, не уступающихъ этимъ или мало имъ уступающихъ.

Аполлинарій Михайловичъ Васнецовъ (рис. 294) (род. въ 1856 г.), родной братъ упоминавшагося нами выше В. М. Васнецова, сначала изображалъ родные ему лѣса Сибири и Урала, хотя нерѣдко передавалъ и совсѣмъ южную природу. Онъ тоже выработалъ свою особую манеру письма, и тоже прекрасно передавалъ „настроеніе". Къ этому періоду его дѣятельности относятся:



Рис. 311. Саврасовъ А. К. Грачи прилетѣли.

„Элегія", „Кама" (рис. 295), „Днѣпръ передъ бурей", „Сибирь" (рис. 296) и „Утро".

Но послѣднее время онъ, хотя не переставалъ писать и въ прежнемъ родѣ, но, кромѣ того, создалъ еще особый родъ пейзажа,—историческій. Для этого онъ вдался въ подробное археологическое изученіе родной старины, въ чемъ достигъ такихъ результатовъ, отъ которыхъ не отказались бы и многіе ученые спеціалисты; но, тѣмъ не менѣе, наука не засушила его таланта, и картины его:

„Улица въ Китай-городѣ, въ началѣ XVII вѣка" (рис. 297), „Москворѣцкій мостъ и Водяныя ворота, въ половинѣ XVII вѣка" (рис. 298) и „На разсвѣтѣ у Воскресенскаго моста, въ концѣ XVII вѣка", не только восхищаютъ археолога изумительно точной реставраціей древней Москвы, но и вызываютъ въ душѣ каждаго русскаго воспоминанія о сѣдой старинѣ, невольно заставляя зрителя всецѣло перенестись въ ту отдаленную эпоху и пережить передъ картиною даже больше того, что̀ заключаетъ въ себѣ сюжетъ. Вотъ



Рис. 312. Волковъ Е. Е. Тишина.

въ этомъ-то послѣднемъ качествѣ мы и видимъ переходъ художника уже къ новому теченію въ нашей живописи.

Изъ молодыхъ талантовъ особенное вниманіе привлекаетъ къ себѣ Александръ Алексѣевичъ Борисовъ (род. въ 1866 г.) спеціально посвятившій свою дѣятельность изображенію природы крайняго сѣвера (рис. 300).

„Послѣ природы родныхъ лѣсовъ Вологодской губерніи,—разсказываетъ самъ художникъ въ своихъ воспоминаніяхъ,—наибольшее впечатлѣніе произвели на меня льды и бѣлыя ночи Соловецкія, и, можетъ-быть, по этой причинѣ меня всегда тянуло на сѣ-

веръ, хотя и до того разсказы и описанія полярныхъ путешествій не давали душѣ моей покоя.

„Прошли годы ученья, въ теченіе которыхъ мнѣ удавалось урывками побывать и на родномъ Соловецкомъ, и въ Печеньгѣ и во многихъ другихъ мѣстностяхъ Мурманскаго побережья. Всюду



Рис. 213. Волковъ Е. Е. Приближеніе весны.

со мною были краски и палитра, но этого оружія оказывалось недостаточно, чтобы даже приблизительно передать окружавшія картины полярной природы. Много меня одобрилъ дорогой мой учитель, И. И. Шишкинъ, который и поставилъ меня на твердую дорогу, заставивъ изучать рисунокъ съ той настойчивостью и вниманіемъ, какія характеризуютъ этого великаго мастера. Совѣты второго моего учителя, почтеннаго А. И. Куинджи, раскрыли передо мною новые горизонты въ смыслѣ колорита, я еще больше

потянулся къ тѣмъ необычайнымъ красотамъ, которыя только и могутъ дать лѣтнія сѣверныя ночи: то грозное, то ласкающее небо и вѣчные странники Ледовитаго океана — могучіе полярные льды".

Такая страстная любовь къ сѣверной природѣ заставила художника не взирать ни на какія препятствія, ни даже на суровость климата, когда порою нѣтъ и физической возможности писать, такъ какъ самое масло въ краскахъ замерзаетъ, и, благодаря

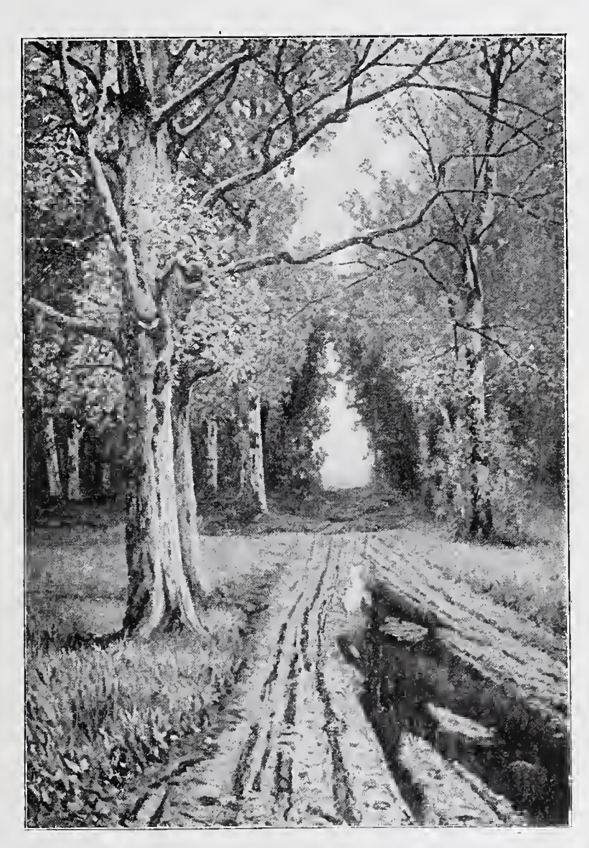


Рис. 314. Волковъ Е. Е. Дорога въ усадьбу.

этому, мы познакомились въ его произведеніяхъ съ такими эффектами освѣщенія и тоновъ, какихъ большинству изъ насъ не пришлось бы никогда и увидѣть.

Съ этимъ художникомъ мы переходимъ къ маринистамъ.

Самые старшіе изъ нихъ — Иванъ Константиновичъ Айвазовскій (род. въ 1817 г., ум. въ 1900 г.) (рис. 301) и Алексѣй Петровичъ Боголюбовъ (рис. 302) (род. въ 1824 г., ум. въ 1896 г.). Разница между ихъ талантами громадна. Айвазовскій, какъ южанинъ,—художникъ-импровизаторъ, художникъ-



Рис. 415. Киселевъ А. А. Ледоходъ.



Рис. 316. Клеверъ Ю. Ю. Осенній разливъ.

поэтъ водной стихіи. Онъ съ необыкновенною легкостью и, въ то же время, со страшною силой передавалъ титаническій взмахъ волны, ея прозрачность и движеніе. Небо и особенно туманы выхо-



Рис. 317. Орловскій В. Д. Утро въ лѣсу.



Рис. 318. Дубовской Н. Н. Притихло.

дили у него поразительно жизненно. Но онъ никогда не писалъ своихъ картинъ съ натуры, а всегда на память, какъ онъ самъ

сознавался, вдали отъ того моря, которое онъ писалъ. Поэтому, у него нѣтъ, какъ помѣчено на его картинахъ, Чернаго моря, или Балтійскаго моря, а всегда—просто море, какъ водная, могучая стихія. Боголюбовъ, напротивъ, не обладалъ тою мощью фантазіи, какъ Айвазовскій, но онъ вознаградилъ себя серьезною, строго пройденною, подъ руководствомъ Ахенбаха, школою. Картины его хорошо обдуманы и исполнены, съ большимъ знаніемъ дѣла. Это умный, въ высшей степени добросовѣстный наблюдатель природы,



Рис. 319. Остроуховъ И. С. Сиверка.

хорошій разсказчикъ, но не виртуозъ. Чуждый ошибокъ и преувеличеній, въ которыя часто впадалъ Айвазовскій, онъ, однакожъ, рѣдко могъ равняться съ лучшими произведеніями своего даровитаго соперника. Морякъ по профессіи, Боголюбовъ до тонкости зналъ корабль, его оснастку и всю обстановку жизни моряка. У него никогда не являлись, какъ у Айвазовскаго, небывалыхъ парусовъ или мачтъ, стоящихъ не на своемъ мѣстѣ. По его картинамъ можно изучать строеніе корабля. Но у него не было того поэтическаго жара, который дѣлаетъ лучшія изъ картинъ Айвазовскаго chef d'oeuvr'ами русской школы.

Плодовитость кисти Айвазовскаго поразительна: онъ написалъ до 5000 картинъ, и слава его имѣла широкое распространеніе. Не говоря о нашей Академіи, которой онъ былъ почетнымъ членомъ, онъ получилъ медали отъ французской Академіи, отъ папы Григорія XVI и—за участіе въ Филадельфійской выставкѣ,



Рис. 320. Свѣтославскій С. И. Василій Блаженный.

Штутгартская и Амстердамская Академіи избрали его въ свои члены, Франція присудила ему орденъ Почетнаго Легіона, а Флорентійская Академія помѣстила его портретъ въ галлереѣ Питти, чего изъ русскихъ художниковъ удостоился одинъ только Кипренскій. Какъ на лучшія его работы, укажемъ на слѣдующія: „Овцы, загоняемыя въ море бурею“ (рис. 303), „Буря подъ Евпа-

торіей", „Черное море" (рис. 304), „Девятый валъ" (рис. 305), „Буря у береговъ Чернаго моря", „Радуга" и мн. др.

Изъ работъ Боголюбова укажемъ на „Ледоходъ", „Фрегатъ въ бурю", „Битва при Гангоудѣ", „Дѣло Скрыдлова", „Золотой Рогъ, въ Константинополѣ" (рис. 306), „Устье Невы" (рис. 307) и мн. др.

Сочетать достоинства того и другого изъ упомянутыхъ маринистовъ, повидимому, дано было судьбою Руфину Гавриловичу Судковскому (род. въ 1850 г., ум. въ 1885 г.) (рис. 308), если бы онъ не умеръ такъ рано. Въ его картинахъ мы видимъ



321. Похитоновъ И. П. Улица на югѣ Франціи.

и высокую поэзію, и тщательное изученіе натуры. Жизненность и прозрачность его волны, ея могучій взмахъ не уступаютъ волнамъ Айвазовскаго; но, въ то же время, тутъ чувствуется правда и полное отсутствіе погони за эффектомъ (рис. 309 и 310). Эффектъ же достигается исключительно умѣньемъ выбрать сюжетъ и точно воспроизвести природу. Если его можно отчасти упрекнуть въ нѣкоторой сухости, то это объясняется его молодостью, тѣмъ, что онъ не успѣлъ еще вполнѣ овладѣть техникой, и сухость эта исчезла бы безъ слѣда, если бы смерть не похитила его такъ рано. Чтобы убѣдиться въ истинѣ этихъ словъ, стоитъ только припомнить его: „Восходъ солнца", „Ночь", „Передъ грозой", „Передъ бурей", „Очаковская пристань", „Одесскій молъ", „Проз-

рачную воду“, „Бой Весты съ турецкимъ мониторомъ“, „Бурное море осенью“, „Девятый валъ“ и друг.

Мы не упомянули еще очень многихъ, тоже выдающихся нашихъ пейзажистовъ. Такъ, нельзя обойти молчаніемъ прелестную картину Алексѣя Кондратьевича Саврасова (род. въ 1830 г., ум. въ 1897 г.) „Грачи прилетѣли“ (рис. 311), гдѣ такъ удивительно просто и сильно выражено впечатлѣніе ранней весны; это, кажется, первая у насъ картина съ такъ ярко выразившимся настроеніемъ.



Рис. 322. Ендогуровъ И. И. Тихій вечеръ.

Евгеній Эдуардовичъ Дюккеръ (род. въ 1841 г.), хотя окончилъ курсъ въ Петербургской Академіи, но едва ли можетъ быть причисленъ къ русскимъ художникамъ, такъ какъ, и по его дальнѣйшему художественному развитію, и по характеру его таланта его слѣдуетъ отнести къ мюнхенской школѣ.

Ефимъ Ефимовичъ Волковъ (род. въ 1844 г.), очень плодовитый художникъ, тоже отличается умѣньемъ передать настроеніе. Стоитъ вспомнить его: „Дорогу въ усадьбу“, „Ранній снѣгъ“, „Октябрь“, „Облачный день“ и „Вечернюю тишину“ (рис. 312—314).

Александръ Александровичъ Киселевъ (род. въ 1838 г.) обладаетъ прекрасною техникой и тщательно разрабаты-

ваетъ выбранный сюжетъ, но ему рѣдко удается вызвать въ зрителѣ извѣстное настроеніе. Лучшія его вещи: „Мельница", „Съ горы", „Ледоходъ" (рис. 115), „Сурамскій перевалъ", „По Тереку", „На снѣжныхъ вершинахъ" и др.

Юлій Юльевичъ Клеверъ (род. въ 1850 г.) въ первой половинѣ своей дѣятельности выказалъ не мало таланта, въ картинахъ его была и правдивость, и поэтичность; но потомъ, увлеченный погонею за наживой, онъ впалъ въ шаблонность и условность. Къ лучшимъ его произведеніямъ относятся: „Сухая береза (Весна)", „Дѣвственный лѣсъ", „Внутренность лѣса" и нѣкоторыя другія (рис. 316).

Владиміръ Донатовичъ Орловскій (род. въ 1842 г.) особенно извѣстенъ своими березовыми рощами съ сильными эффектами солнечнаго освѣщенія (рис. 317).

Николай Никаноровичъ Дубовской (род. въ 1859 г.) съ правдивою передачею природы соединилъ глубоко-поэтическое чувство и прекрасную передачу освѣщенія. Лучшія его картины: „Зима", „Ранняя весна", „Притихло" (рис. 318), „Иматра", „Утро въ горахъ" и „На Волгѣ".

Къ лучшимъ произведеніямъ Ильи Семеновича Остроухова (род. въ 1858 г.) относятся: „Золотая осень", „Весна" и „Сиверко" (рис. 319).

Сергѣй Ивановичъ Свѣтославскій (род. въ 1857 г.) пишетъ преимущественно виды Москвы и лишь изрѣдка переноситъ зрителя за городъ. Отмѣтимъ его: „Весна (аисты)", „Постоялый дворъ въ Москвѣ", „Василій Блаженный" (рис. 320) и „Сумерки".

Иванъ Павловичъ Похитоновъ (род. въ 1850 г.) почти всю свою жизнь проводитъ за-границей и потому русскихъ пейзажей у него крайне мало. Но иностранные его пейзажи безспорно ставятъ его въ ряду лучшихъ нашихъ пейзажистовъ (рис. 321).

Какъ на лучшія произведенія Ивана Ивановича Ендогурова (род. въ 1861 г., ум. въ 1899 г.) укажемъ на „Гурзуфъ", „Начало бури", „Въ Норвегіи" и „Тихій вечеръ" (рис. 322).

Наконецъ, слѣдуетъ причислить къ однимъ изъ талантливѣйшихъ нашихъ пейзажистовъ трехъ историческихъ художниковъ: Василія Дмитріевича Полѣнова (рис. 323), Василія Ивановича Сурикова и Василія Васильевича Верещагина, пейзажи которыхъ до того хороши, что они не причисляются къ

пейзажистамъ только потому, что другой родъ ихъ дѣятельности отодвигаетъ ихъ пейзажи на второй планъ.

Но, какъ ни пестрятъ наши послѣднія строки именами, представляя собою почти одинъ перечень художниковъ, такъ какъ входить въ болѣе подробную оцѣнку каждаго изъ нихъ не позволяетъ планъ нашего труда, но, тѣмъ не менѣе, мы все же пропустили не мало замѣчательныхъ художниковъ. Слѣдуетъ, по крайней мѣрѣ, упомянуть: Льва Феликсовича Лагоріо (род. въ 1827 г.), Льва Львовича Каменева (род. въ 1834 г., ум. въ 1886 г.), Арсенія Ивановича Мещерскаго (род. въ 1834 г.),



Рис. 323. Полѣновъ В. Д. Ранній снѣгъ.

Петра Петровича Верещагина (род. въ 1836 г., ум. въ 1886 г.), Петра Александровича Суходольскаго (род. въ 1836 г.), Сергѣя Николаевича Аммосова (род. въ 1837 г., ум. въ 1886 г.), Юлія Ивановича Феддерса (род. въ 1838 г.), принца Николая Петровича Ольденбургскаго (род. въ 1840 г., ум. въ 1886 г.), Павла Александровича Брюллова (род. въ 1840 г.), Александра Карловича Беггрова (род. въ 1841 г.), Николая Егоровича Маковскаго (род. въ 1842 г., ум. въ 1886 г.), Эмилія Самойловича Вилье де Лиль Аданъ (род. въ 1843 г., ум. въ 1889 г.), Владиміра Гавриловича Казанцева (род. въ 1849 г.), Альберта Николаевича Бенуа (род. въ 1852 г.), Сергѣя Ивановича

Васильковскаго (род. въ 1854 г.), Гавріила Павловича Кондратенко (род. въ 1854 г.), Іосифа Евстафіевича Крачковскаго (род. въ 1854 г.), Николая Александровича Сергѣева (род. въ 1855 г.), Николая Николаевича Бажина (род. въ 1856 г.), Николая Николаевича Гриценко (род. въ 1856 г.), Александра Степановича Егорнова (род. въ 1858 г.), Константина Яковлевича Крыжицкаго (род. въ 1858 г.), Алексѣя Александровича Писемскаго (род. въ 1859 г.), Андрея Николаевича Шиль-

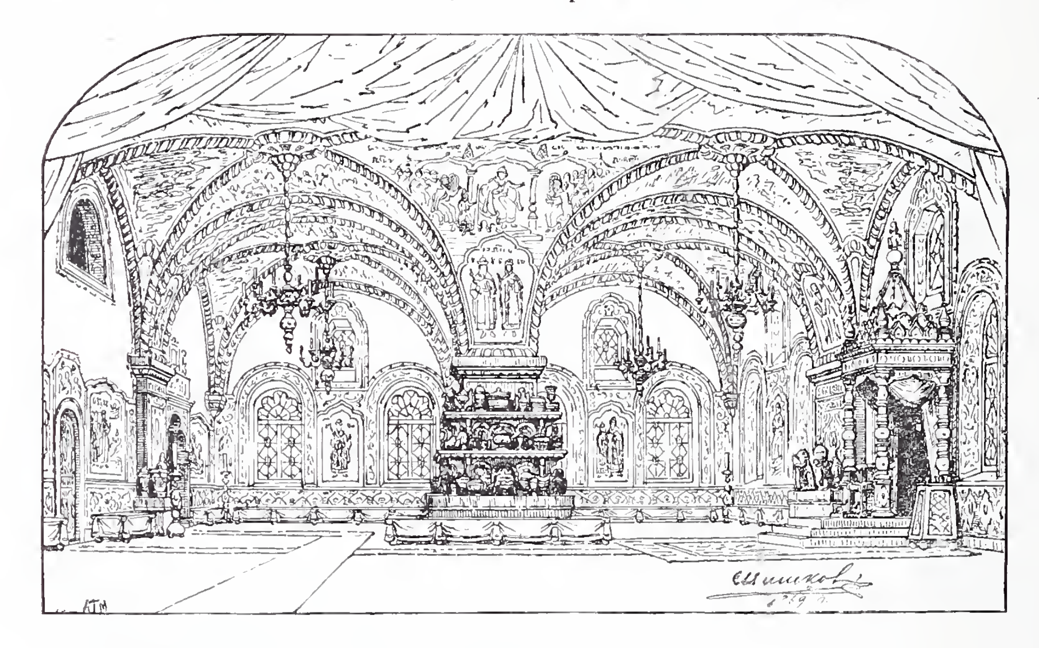


Рис. 324. Шишковъ М. А. Престольная полата (Смерть Ивана Грознаго).

дера (род. въ 1861 г.), Николая Васильевича Досѣкина (род. въ 1863 г.) и Василія Васильевича Переплетчикова (род. въ 1863 г.).

XXXVII.

Съ первыхъ же шаговъ возникновенія въ Россіи придворнаго театра было обращено вниманіе и на обстановку представленій, и немедленно стали выписываться изъ-за границы болѣе или менѣе талантливые декораторы; таковы были: А. Перезинотти, Гваренги, Гонзаго, а при Николаѣ I — А. Роллеръ, К. Вагнеръ и др. Только сравнительно въ недавнее время декораціонная живопись вступила у насъ на путь самостоятельности.

Только когда на нашей сценѣ стали даваться такія вполнѣ русскія драмы, комедіи и оперы, какъ „Смерть Іоанна Грознаго“, „Василиса Мелентьевна“, „Гроза“, „Нижегородцы“, „Фролъ Скобѣевъ“, „Борисъ Годуновъ“, „Русланъ и Людмила“, „Млада“, „Псковитянка“, „Русалка“ и др.,—тогда только потребовалась къ нимъ и обстановка, тоже вполнѣ русская, и тогда явились и декораторы, отвѣчавшіе запросамъ зародившихся требованій, и



Рис. 325. М. М. Бочаровъ.

мы получили, наконецъ, зачатки своего родного декораціоннаго искусства.

Зимой 1865—1866 г. готовилась къ постановкѣ драма графа А. К. Толстого „Смерть Іоанна Грознаго“. Впервые было рѣшено поставить ее съ возможною историческою вѣрностью, о которой прежде никто и не думалъ. По просьбѣ автора пьесы, всѣ костюмы нарисовалъ В. Г. Шварцъ, и исполнилъ это съ такимъ искусствомъ и знаніемъ старины, какое только свойственно этому лучшему знатоку ея изъ всѣхъ нашихъ историческихъ живописцевъ. Самъ вице-президентъ Академіи Художествъ, князь Г. Г. Га-

гарииъ, составилъ рисунки для нѣкоторыхъ декорацій, по которымъ онѣ были исполнены г. Бредовымъ, а остальныя всѣ были превосходно сочинены и написаны Матвѣемъ Андреевичемъ Шишковымъ (род. въ 1832 г.). Его „Престольная полата" (рис. 324) и „Барская полата во дворцѣ" (въ пятомъ актѣ) показываютъ богатство знаній родной старины и умѣнье пользоваться ея эффектами, а это не легко и теперь, а тѣмъ болѣе было трудно въ то время, когда и самыхъ матеріаловъ для изученія нашей старины такъ

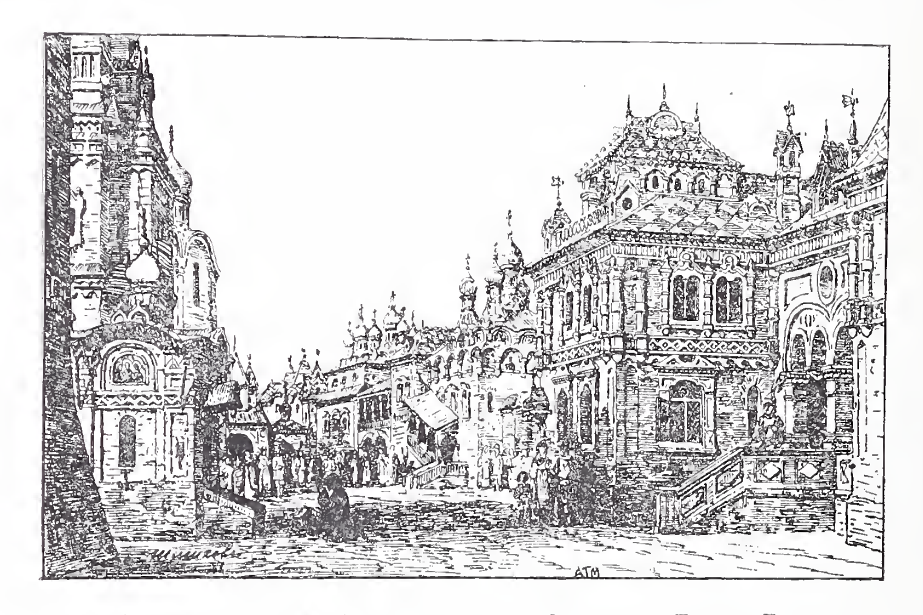


Рис. 326. Шишковъ М. А. Площадь предъ Соборомъ. (Борисъ Годуновъ).

мало было собрано, а изданнаго почти и вовсе ничего не было. Художнику приходилось самому отыскивать и собирать археологическій матеріалъ и изучать сохранившіеся археологическіе памятники.

Когда, въ 1870 г., давали драму А. С. Пушкина „Борисъ Годуновъ" и оперу М. И. Глинки „Русланъ и Людмила", то къ Шишкову тутъ присоединился еще Михаилъ Ильичъ Бочаровъ (род. въ 1831 г., ум. въ 1895 г.) (рис. 325).

Для „Бориса Годунова", М. А. Шишковъ написалъ четырнадцать декорацій, изъ которыхъ особенно выдѣлялись „Площадь передъ соборомъ въ Москвѣ" (рис. 326) и „Кремль, домъ Бориса". Одинъ изъ очевидцевъ этой постановки такъ описываетъ первую изъ названныхъ декорацій: „Тутъ,—пишетъ онъ,—передъ глазами у васъ уголокъ древней Москвы, оригинальный, красивый, съ круглящи-

мися куполами, съ изящнымъ входнымъ навѣсомъ у собора; надъ всѣмъ стоитъ солнечный морозный зимній день, великолѣпная процессія бояръ тянется изъ собора во дворецъ, колокола торжественно звонятъ, и когда появляется, въ византійскомъ блескѣ, на крыльцѣ церковномъ, самъ царь, ведомый подъ руки двумя самыми сановитыми приближенными своими, вдругъ лучи солнечные падаютъ на цвѣтную группу внизу, всю изъ золота, парчи, мѣховъ и яркихъ цвѣтовъ, народъ, съ обнаженными головами, стоитъ тоже весь облитый яркими солнечными лучами, и трудно представить себѣ на сценѣ что-нибудь поразительнѣе и величественнѣе". М. И. Бочаровъ написалъ для этой пьесы только двѣ декораціи, но удивительныя по красотѣ и поэтичности. Въ сценѣ у фонтана, онъ изобразилъ густо заросшій садъ, съ огромными деревьями, стволы которыхъ освѣщены сквозь листву яркимъ луннымъ свѣтомъ; въ глубинѣ, невдалекѣ отъ освѣщеннаго бальными огнями стариннаго замка сандомирскаго воеводы, журчатъ струи великолѣпнаго фонтана, чаша котораго держится на четырехъ фантастическихъ коняхъ; передъ фонтаномъ прекрасная рѣзная скамья, кусты цвѣтовъ, великолѣпныя вазы и статуи".

Кромѣ того, нужно замѣтить, что при постановкѣ этой пьесы у насъ только тутъ впервые явились декораціи, которыя со всѣхъ концовъ зрительнаго зала даютъ одинъ и тотъ же видъ, а не позволяютъ боковымъ зрителямъ видѣть промежутки между боковыми декораціями, чтò, конечно, уничтожало всякую иллюзію. Здѣсь же впервые введено было и освѣщеніе сверху, чтò даетъ возможность производить сильные и изящные эффекты, и чего раньше тоже не было.

Еще лучше состоялась вскорѣ постановка оперы М. И. Глинки „Русланъ и Людмила". Мы не можемъ удержаться, чтобы не привести здѣсь описанія ея, сдѣланнаго В. В. Стасовымъ и дающаго превосходное понятіе о ней.

„Отъ начала до конца,—разсказываетъ онъ,—передъ нашими глазами рядъ удивительнѣйшихъ картинъ. Княжеская гридница (рис. 327) 1-го акта создана съ глубокимъ постиженіемъ древне-русской архитектуры. Она вся деревянная, начиная отъ потолка, перехваченнаго раскрашенными по-русски балками, и кончая перегородками у входа въ терема, съ конскими головами (изображеніе священнаго у древнихъ славянъ солнца). Конскія же головы помѣщены по обѣ стороны столбовъ, поддерживающихъ верхнюю галлерею,

украшенную золотыми рѣшетками и вмѣстившую музыкантовъ. Восточные ковры, съ красивыми разводами, висятъ вездѣ по стѣнамъ,—самые богатые—позади княжескаго стола, сіяющаго золотыми сосудами и кубками, поверхъ расшивной русскими узорами скатерти. Другіе столы, за которыми сидятъ, въ великолѣпныхъ древнихъ уборахъ, подруги и придворныя княжны Людмилы, уставлены также золотой посудой, фруктами; позади нихъ выдви-

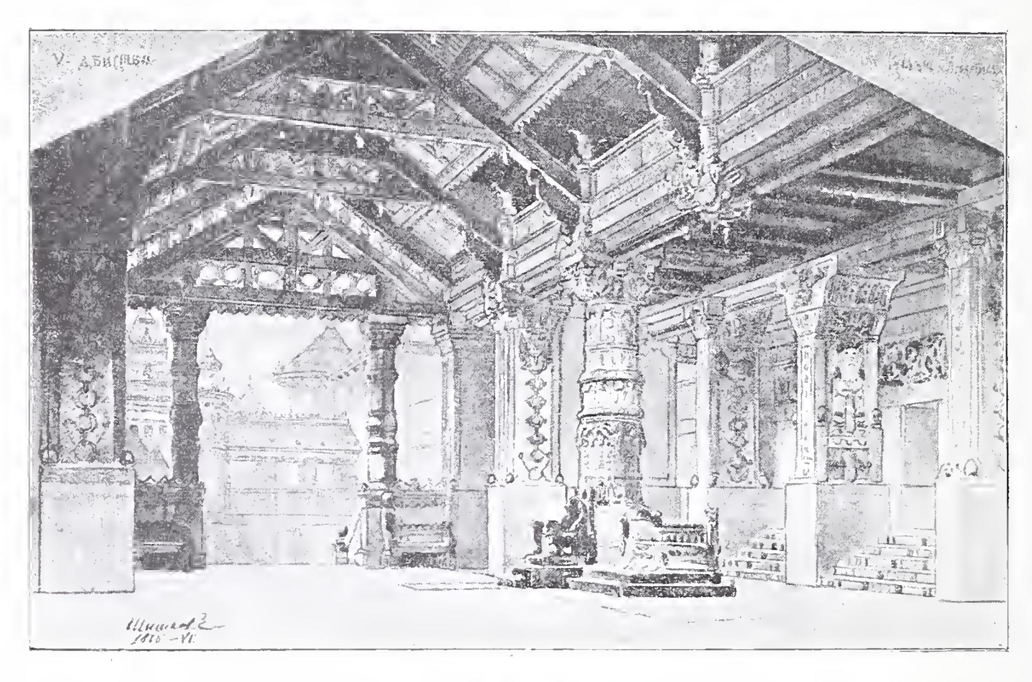


Рис. 327. Шишковъ М. А. Гридница. Въ оперѣ Русланъ и Людмила.

гаются большіе жареные лебеди—лакомое кушанье древнихъ русскихъ. Толпа придворныхъ мужчинъ стоитъ вокругъ, въ яркихъ, залитыхъ золотомъ костюмахъ, прямо скопированныхъ съ „Сборника Святослава“ и другихъ живописныхъ документовъ древнѣйшаго нашего времени. Посреди всей этой роскоши, блеска и красоты, самымъ характернымъ, самымъ поразительнымъ типомъ является самъ Русланъ. Тѣ, кто нынѣ распоряжались постановкой оперы Глинки, съ глубокимъ тактомъ и знаніемъ одѣли его здѣсь не въ военный, а во вседневный костюмъ стараго нашего времени: внѣ своихъ военныхъ подвиговъ и поѣздокъ, наши богатыри и витязи, конечно, никогда не носили ни шлема, ни кольчуги, и, разъ отложивъ въ сторону боевой мечъ, тотчасъ же превращались въ кроткихъ и мирныхъ семьянъ. Русланъ явился

нынче передъ нами во всей красотѣ древняго сановитаго убранства, наполовину византійскаго, наполовину восточнаго. Нѣжность и вкусъ узоровъ, украшающихъ оба его костюма, нижній—длинный, и верхній—короткій, накидку, все это усѣянное драгоцѣнными каменьями, изящный покрой, богатыя краски одеждъ, золотая съ мѣхомъ шапочка — все вмѣстѣ дѣлаетъ изъ этого костюма Руслана лучшій и замѣчательнѣйшій костюмъ цѣлой оперы.

Первая декорація второго дѣйствія — пещера Финна. Это — мрачное, глубокое подземелье, куда проникаетъ лишь одинъ лучъ свѣта; чрезъ это отверстіе спускается внизъ, съ поверхности земли, Русланъ, и, пока онъ осторожно ступаетъ съ камня на камень, шлемъ и кольчуга его ярко блестятъ въ яркомъ столбѣ падающаго внизъ свѣта. Передъ нимъ гранитныя стѣны, изсѣченныя руническими письменами, а сбоку, при свѣтѣ лампады, мелькаетъ еще одинъ огромный камень, усѣянный фигурами извивающихся змѣевъ и руническими надписями. И здѣсь-то сидитъ, углубленный въ громадную книгу, старикъ Финнъ; онъ—колдунъ, и мѣховой тулупъ его весь испещренъ, по краямъ, волшебными іероглифами.

Вторая картина этого же акта — одно изъ лучшихъ созданій декораторскаго искусства. Передъ нами оврагъ въ дикой, мрачной глуши. Ручеекъ мелькаетъ по самой срединѣ сцены, съ трудомъ пробираясь между огромныхъ, нависшихъ скалъ, заросшихъ громадными деревьями. И вотъ, среди этого необыкновенно-живописнаго пейзажа, наверху скалы, между древесныхъ стволовъ, является вдругъ испуганному трусу Фарлафу злая волшебница, Наина; на фонѣ зелени она выходитъ краснымъ зловѣщимъ пятномъ, вся ярко освѣщенная столбомъ электрическаго свѣта. Это была чрезвычайно удачная, поэтическая мысль: поставить тутъ Наину, надъ головой мечущагося Фарлафа, въ глубинѣ сцены, среди густой зелени. Впечатлѣніе вышло поразительное.

Послѣдняя, третья сцена — поле сраженія, заросшее дикимъ кустарникомъ и освѣщенное луной. Когда разсѣвается туманъ, изъ мрака его, среди поля, показывается великанская голова, вдругъ начинающая раскрывать глаза и двигающая губами; луна свѣтитъ на нее съ боку и играетъ на шлемѣ, усахъ и бородѣ, пока она ведетъ свои разговоры съ Русланомъ.

Дѣйствіе третьяго акта происходитъ въ волшебномъ замкѣ Наины. Наврядъ ли кому изъ насъ случалось видѣть что-нибудь

прелестнѣе. Индѣйскія архитектурныя подробности перемѣшивались тутъ съ мавританской Алгамброй, и, вдобавокъ ко всему, присоединена бездна фантастичности. Громадные своды, точно будто разломившіеся на двѣ половинки и держащіеся вмѣстѣ съ обломленными концами своими, покоятся на низенькихъ рубиновыхъ колоннахъ; стѣны испещрены великолѣпными восточными узорами; куполъ вверху весь слѣпленъ изъ тысячей драгоцѣнныхъ, самоцвѣтныхъ камней; безчисленныя висюльки ихъ, подвѣски, груши, свѣсились внизъ гроздіями, залитыми сверху невидимымъ электрическимъ солнцемъ. Въ глубинѣ сцены бьетъ, среди бассейна, чудесный фонтанъ, весь серебряный отъ луннаго освѣщенія; кругомъ него разстилается, въ ночной мглѣ, густой садъ съ кіосками, едва проглядывающими, и посреди этихъ-то фантастическихъ чертоговъ стоятъ съ мандолинами группы волшебныхъ дѣвъ Наины, готовящіяся обольстить чарами нѣги всѣхъ, кто попадаетъ въ это волшебное царство. Чудесные восточные костюмы Гориславы и окружающаго ее хора прибавляютъ много къ общему впечатлѣнію этой восточной картины. Ратмиръ, въ своемъ древне-сассанидскомъ (персидскомъ) костюмѣ, лежитъ на диванѣ, въ сладкой дремотѣ, подъ великолѣпнымъ свѣтящимся куполомъ, угощаемый щербетомъ, кальяномъ съ опіумомъ, опьяненный сладострастными танцами. И въ концѣ, вся эта картина великолѣпія, роскоши и блещущихъ красокъ превращается, по мановенію Финна, въ пустынный, мрачный, обгорѣлый лѣсъ.

Изъ „Записокъ“ Глинки мы знаемъ, что онъ особенно разсчитывалъ на декораціи и на всю обстановку четвертаго акта. Какъ онъ жестоко разочаровался въ день перваго представленія! Тогдашніе художники сдѣлали что̀-то чудовищное, глупое и нелѣпое изъ той задачи, которую онъ имъ давалъ. Но теперь потомство Глинки, наконецъ, увидѣло тѣ волшебные сады Черномора, которыхъ онъ такъ желалъ для своей оперы. Еще никогда русскій сказочный міръ не являлся на сценѣ съ такою оригинальностью и фантастичностью, какъ здѣсь. До самаго дальняго горизонта громоздятся чертоги Черномора, какое-то чудное столпотвореніе вавилонское, сложенное изъ нависшихъ этажей, съ драконами, колоссальными, поддерживающими ихъ гигантами, столбиками, уступами, балконами и окнами. Оттуда, поперекъ сада, заросшаго фантастичными, свѣтящимися въ огненныхъ отливахъ пальмами и деревьями, идетъ терраса, испещренная расписными из-

разцами. Она кончается порталомъ, состроеннымъ изъ змѣевъ; среди ихъ извивовъ глядятъ круглыя, какъ луна, лица чудовищъ. Поверхъ всего помѣстился, замѣсто купола, поджавъ подъ себя ноги, громадный красный истуканъ, со злобно раскрывшимся ртомъ, съ четырьмя руками и съ золотыми колоколами, вмѣсто серегъ, въ ушахъ. По первоначальному намѣренью художника, вмѣстѣ съ началомъ „марша Черномора", должны были начать двигаться руки истукана, лица чудовищъ должны были засвѣтиться



Рис. 328. Шишкинъ И. И. Порубка.

огнемъ и начать ворочаться, а въ одной изъ боковыхъ декорацій, среди зелени, долженъ былъ стоять во весь ростъ огромный каменный истуканъ, который, какъ только что появится общій ихъ владыка, Черноморъ, долженъ былъ поднимать и опускать голову, ударяя въ землю колоссальнымъ жезломъ. Жаль, что трудность исполненія и недостатокъ времени помѣшали осуществленію этихъ предположеній. Нельзя также не пожалѣть, что не сдѣлали сквозными арки подъ террасой, какъ это сначала предполагалось художникомъ, сочинявшимъ декорацію: видъ на сады Черномора, въ глубинѣ сцены, много прибавилъ бы, конечно, къ очарованію общаго впечатлѣнія. Но и теперь постановка четвертаго акта

является созданіемъ сильнаго таланта и богатаго воображенія. Процессія Черномора, въ которой передъ зрителями является нѣсколько сотенъ удивительнѣйшихъ, по красотѣ и фантастичности, костюмовъ, самъ Черноморъ — горбатый карло, со страшнымъ лицомъ (маска), съ громадной чалмой, увѣнчанной летучей мышью

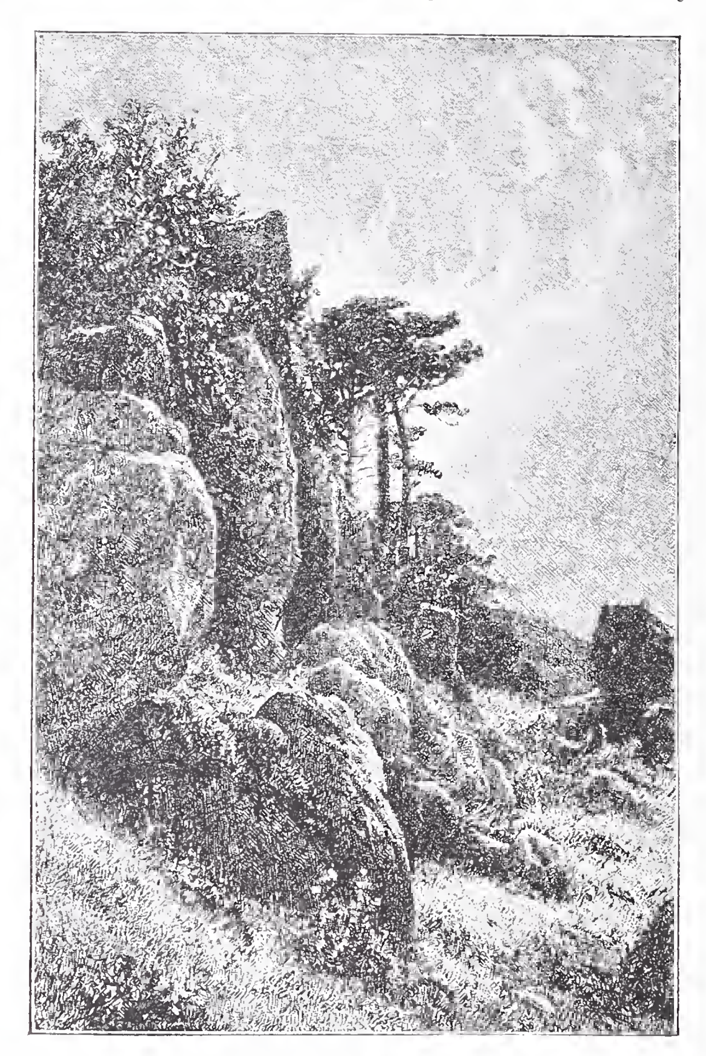


Рис. 329. Шишкинъ И. И. Крымскій видъ.

и съ золотой совой наверху жезла; прислужники черноморовы съ головами слона, пантеры, барана и обезьяны; тронъ Черномора, покоящійся на черепахѣ и весь свитый изъ змѣевъ, помахивающихъ головами надъ злымъ владыкой своимъ; кушетка Людмилы, состоящая изъ золотого фантастическаго звѣря, усѣяннаго драгоцѣнными камнями и покрытаго леопардовой кожей; двигающіеся

цвѣты; выходящій изъ-подъ земли золотой столикъ, съ яствами и фруктами, для скучающей въ очарованныхъ садахъ Людмилы—столикъ, состроенный изъ золота, кораллов, янтарныхъ гирляндъ и зеркалъ; наконецъ, множество другихъ подробностей этого акта, созданнаго съ такою силой и оригинальностью воображенія, какой

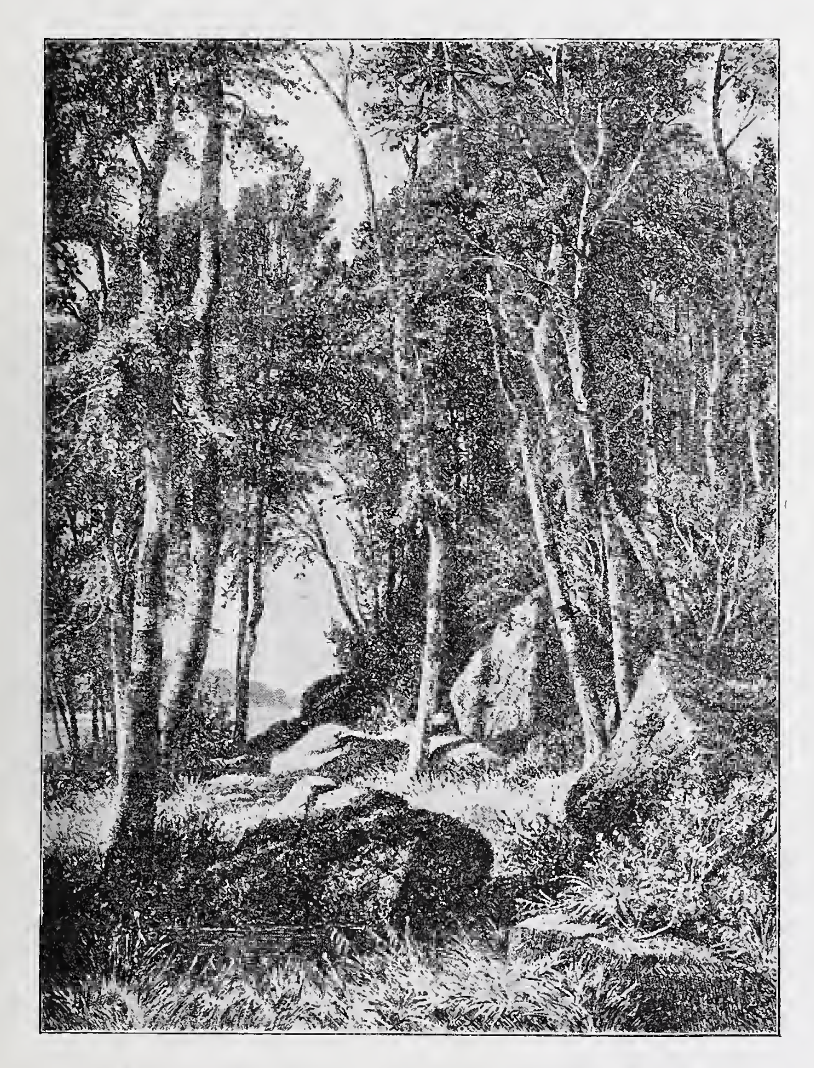


Рис. 330. Шишкинъ И. И. На краю березовой рощи.

мы еще не видѣли въ нашихъ театрахъ—все это составляетъ самую достойную и художественную обстановку оперы Глинки".

Мы позволили себѣ сдѣлать такую большую цитату изъ статьи нашего маститаго критика, потому что изъ нея ясно видно, какихъ успѣховъ достигло въ то время искусство декораторовъ. Къ этому слѣдуетъ только прибавить, что „Гридница" въ первомъ

актѣ—декорацiя М. А. Шишкова, „Полата у Наины“—М. И. Бочарова, а „Волшебные сады Черномора“ — архитектора И. И. Горностаева, о которомъ мы будемъ еще говорить впослѣдствіи.

Чтò касается до дѣятельности М. А. Шишкова, то она не ограничилась только подобными талантливыми самостоятельными



Рис. 331. Бобровъ В. А. Собственный портретъ



Рис. 333. Мосоловъ Н. С. Портр. С. Н. Мосолова.



Рис. 332. Бобровъ В. А. В. В. Самойловъ.

работами,—въ 1876 г. онъ предложилъ Академіи Художествъ безвозмездно преподавать декораціонную живопись ученикамъ Академіи, и Совѣтъ отвелъ ему для опыта мастерскую. Опытъ оказался настолько удачнымъ, что въ 1878 г. былъ открытъ при Академіи особый классъ декораціонной живописи, и вскорѣ же многіе изъ учениковъ его не только могли выступить въ качествѣ

помощниковъ своего профессора, но стали съ успѣхомъ исполнять и самостоятельныя работы.

Въ Москвѣ за это время выдвигается изъ общей шаблонности Анатолій Ѳедоровичъ Гельцеръ (род. въ 1852 г.), композиціи котораго всегда отвѣчаютъ тексту пьесы и производятъ должное настроеніе, способствуя болѣе яркому и болѣе правильному воспринятію впечатлѣнія отъ данной пьесы.

За послѣднее время разсматриваемая нами область искусства получила сильное оживленіе, съ тѣхъ поръ, какъ ею занялись такіе художники, какъ В. М. Васнецовъ, А. М. Васнецовъ, К. А. Коровинъ, Н. А. Клодтъ, А. Я. Головинъ и другіе. Но объ ихъ дѣятельности мы еще не будемъ здѣсь говорить.

XXXVIII.

Въ разсматриваемое нами время и гравюра, какъ мы уже сказали выше, оставила строгій рѣзецъ и перешла къ болѣе живому офорту. Офортъ, не требуя такой спеціальной подготовки мастера, какъ рѣзцовая гравюра, доступенъ всякому художнику, умѣю-



Рис. 334. Мосоловъ Н. С. Рембрандтъ.



Рис. 335. Горностаевъ А. М

щему рисовать перомъ, и представляетъ собою оригинальный рисунокъ художника, только распространенный въ большемъ количествѣ экземпляровъ, а потому болѣе доступенъ и каждому любителю. Всѣ эти его качества гораздо болѣе удовлетворяли духу времени, и поэтому онъ такъ легко вымѣстилъ у насъ рѣзцовую гравюру.

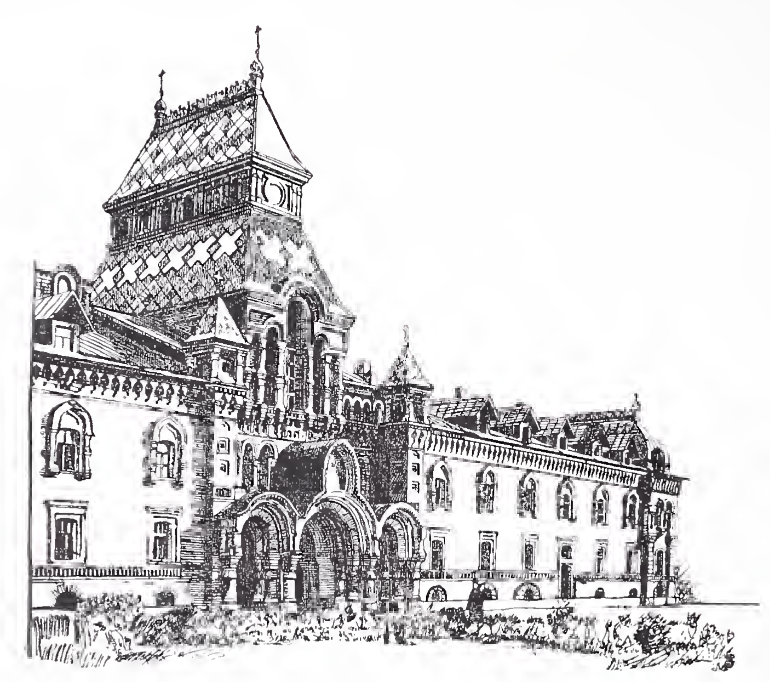


Рис. 336. Горностаевъ А. М. Св. ворота въ Сергіевой пустынѣ.



Рис. 337. Гриммъ Д. И. Проэктъ провославной церкви въ Копенгагенѣ.

Офортомъ, какъ мы говорили раньше, занимались у насъ еще въ XVII вѣкѣ. По основаніи Академіи Художествъ, въ немъ пробовали свои силы Боровиковскій, Шебуевъ, Егоровъ, Варнекъ, Кипренскій и Бруни. Шевченко пробовалъ даже издавать „Живописную Украйну“ въ офортахъ, которую потомъ продолжалъ Л. М. Жемчужниковъ. Но особенно это дѣло развилось съ возникновеніемъ въ Петербургѣ „Общества русскихъ аквафортистовъ“.

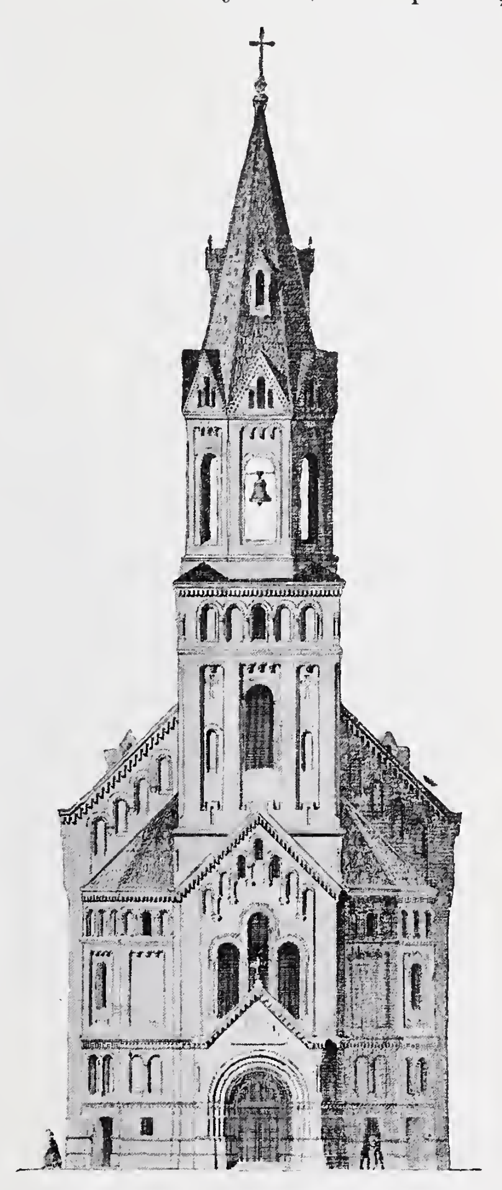


Рис 338. Гриммъ Д. И. Реформатская церковь въ Петербургѣ.

„Въ 1871 году, разсказываетъ самъ учредитель этого общества, Андрей Ивановичъ Сомовъ (род. въ 1830 году), въ кружкѣ живописцевъ, собиравшихся вечеромъ, по четвергамъ, въ „С.-Петербургской Артели Художниковъ родилась мысль заняться офортнымъ гравированіемъ, любовь къ которому незадолго предъ тѣмъ усилилась въ Западной Европѣ. Цѣль этой затѣи, сверхъ желанія испробовать свои силы въ новой отрасли искусства, состояла у членовъ кружка въ томъ, чтобы, со временемъ, издавать альбомы годичныхъ художественныхъ выставокъ не съ фотолитографическими снимками съ картинъ, а съ гравюрами. Но никто изъ посѣтителей четверговыхъ вечеровъ не имѣлъ понятія о техникѣ офорта, за исключеніемъ барона М. П. Клодта и И. И. Шишкина, да и тѣ упражнялись въ ней когда-то давно, смутно помнили лишь самые элементарные ея пріемы, не знали, какъ и приступить къ дѣлу и гдѣ и какимъ образомъ раздобыть все нужное для него. Болѣе другихъ свѣдущимъ оказался А. И. Сомовъ,

художникъ-любитель, принятый въ этотъ кружокъ и познакомившійся предъ тѣмъ съ процедурою вытравного гравированія сперва подъ руководствомъ Т. Д. Дмитріева, а потомъ въ мастерской Парижскаго Общества Аквафортистовъ. Поэтому на его долю выпало въ кружкѣ приготовлять для его гравюръ мѣдныя доски, составлять лаки и другія вещества, употребляемыя при

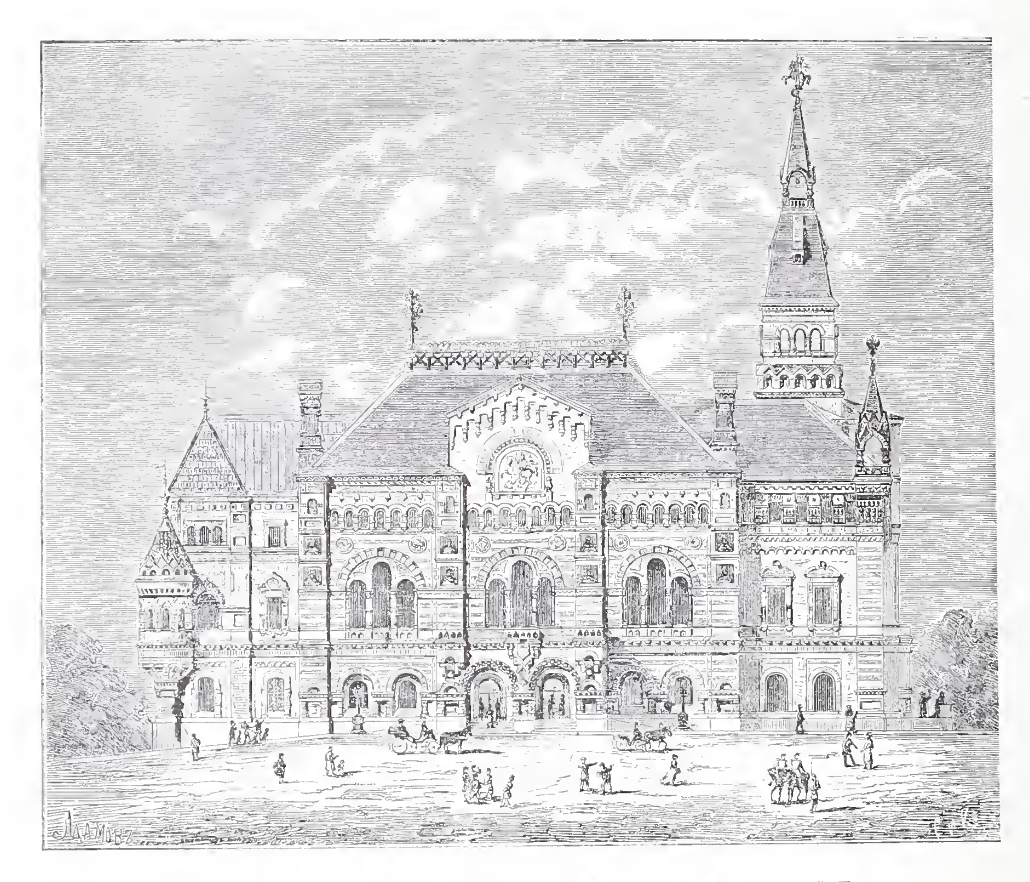


Рис. 339. Резановъ А. И. Проэктъ Московской городской Думы.

офортномъ гравированіи, и объяснять на практикѣ всѣ его пріемы. Кромѣ того, въ нѣсколькихъ бесѣдахъ, онъ изложилъ членамъ кружка систематически главныя правила офорта, на основаніи собственныхъ опытовъ и лучшихъ иностранныхъ сочиненій. Содержаніе этихъ бесѣдъ было записано и выпущено въ свѣтъ, въ видѣ литографированныхъ записокъ. Явившееся, такимъ образомъ, „Краткое руководство къ гравированію на мѣди крѣпкою водкою“ быстро разошлось въ кружкѣ и внѣ его и возбудило во многихъ художникахъ и любителяхъ, даже не посѣщавшихъ артельные вечера,

охоту упражняться въ офортѣ. Впослѣдствіи, а именно, въ 1885 г., это руководство явилось во второмъ, уже печатномъ изданіи.

Въ то время, къ которому относится начало указаннаго предпріятія, у насъ была мода заводить всяческія общества. Поэтому и художники, заинтересовавшіеся офортомъ, рѣшили образовать особое „Общество русскихъ аквафортистовъ", по образцу существовавшихъ въ Парижѣ, Брюсселѣ и иныхъ заграничныхъ

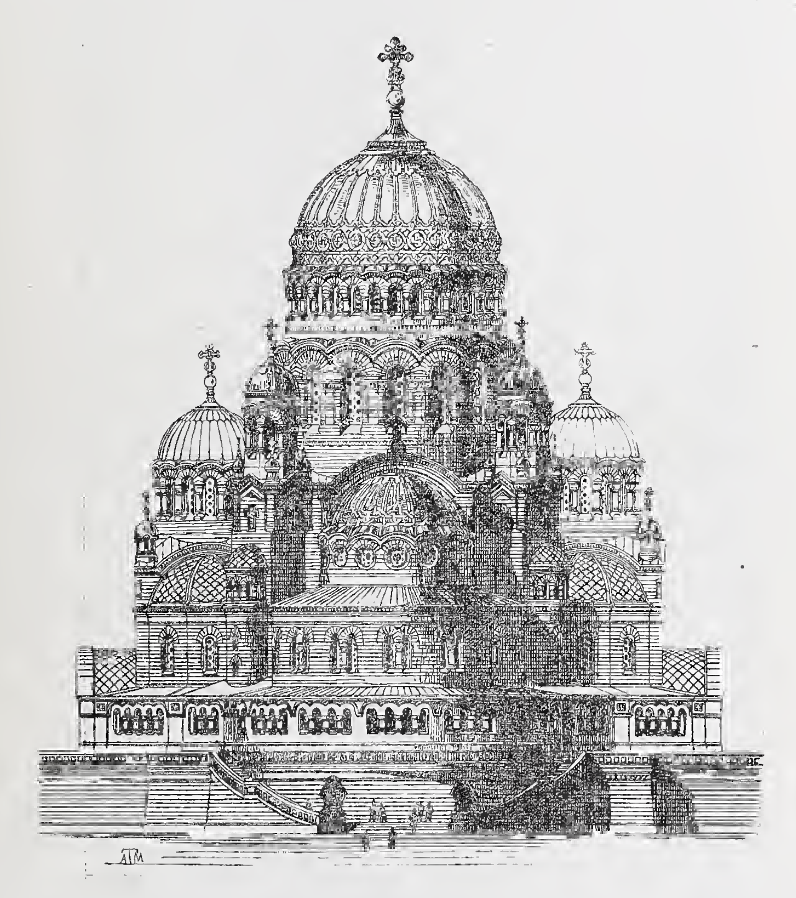


Рис. 340. Шретеръ и Гунъ. Храмъ для Тифлиса.

мѣстахъ. Былъ сочиненъ уставъ такого Общества, вскорѣ утвержденный Правительствомъ, нанято помѣщеніе для общественной мастерской, пріобрѣтены печатный станокъ и всѣ необходимыя принадлежности для занятій въ ней членовъ Общества, въ которые записались: Сомовъ, Шишкинъ, Ге, Мясоѣдовъ, баронъ М. П. Клодтъ, Савицкій, Ѳ. Васильевъ, Пановъ, Боголюбовъ, Михальцева, Кочетова и др. Мастерскою завѣдывалъ Сомовъ, попрежнему давая совѣты работающимъ въ

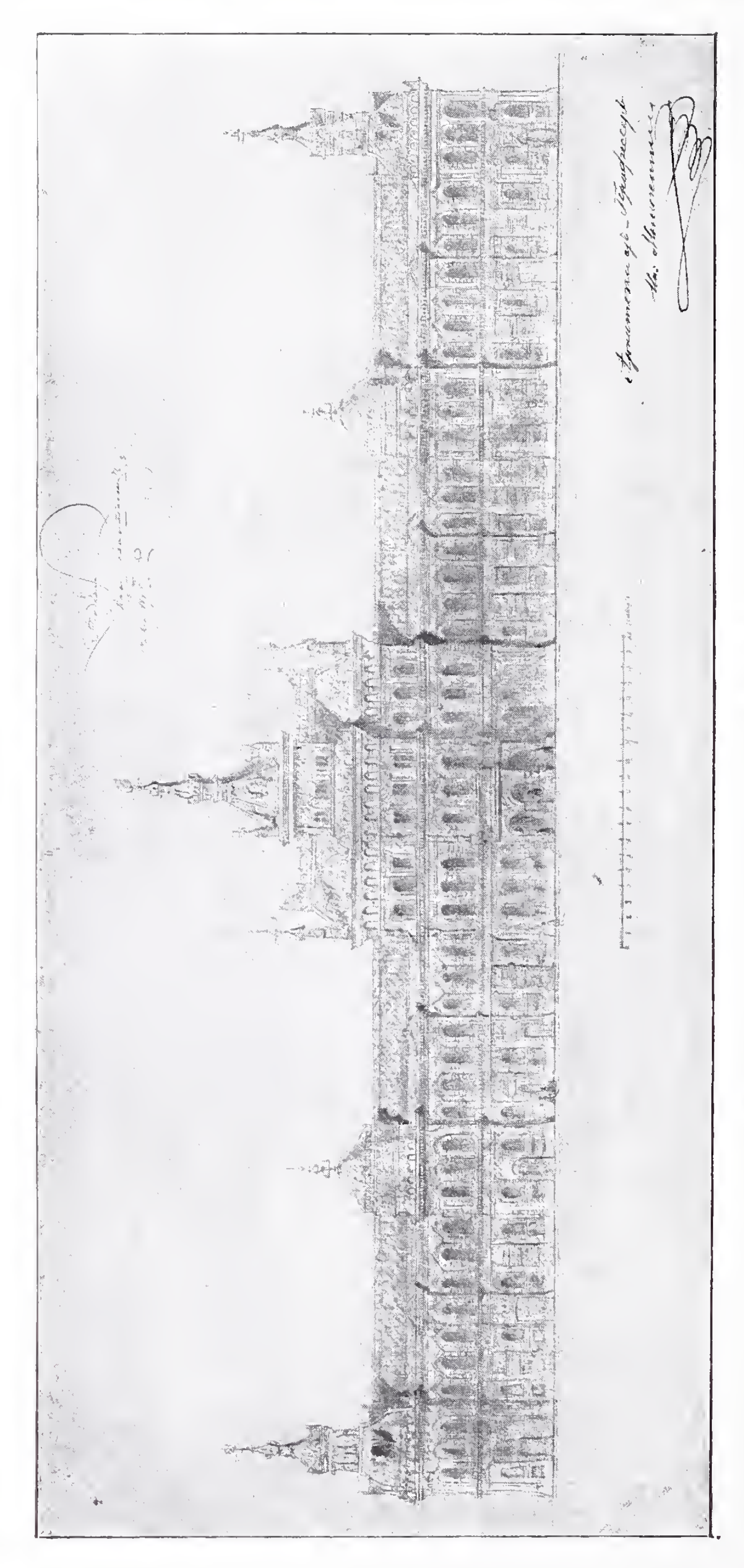


Рис. 341. Монигетти И. А. Политехническій музей въ Москвѣ съ оригинальнаго рисунка.

ней и приготовляя для нихъ матеріалы. Дѣятельность Общества выразилась въ выпускѣ въ публику нѣсколькихъ отдѣльныхъ гравюръ и въ изданіи трехъ сборниковъ, подъ заглавіями: „Первые опыты русскихъ аквафортистовъ“ (1871 г.), „Альбомъ русскихъ аквафортистовъ“ (1874 г.) и „Памяти Петра Великаго“ (по поводу столѣтняго юбилея этого государя, 1872 г.). Сверхъ того, Товарищество передвижниковъ награвировало въ мастерской Общества два небольшихъ альбома своихъ годичныхъ выставокъ 1873 и 1874 гг. Къ прискорбію, заключаетъ онъ, новоучрежденное



Рис. 342. В. А. Гартманъ.

Общество просуществовало всего около двухъ лѣтъ и умерло, — потому, быть можетъ, что большинство его членовъ охладѣло къ предпріятію, встрѣтившему въ публикѣ мало сочувствія и отнимавшему отъ нихъ время. Общество успѣло, однако, оставить по себѣ слѣдъ не только изданіемъ упомянутыхъ сборниковъ, но и распространеніемъ между художниками знакомства съ пріемами гравированія крѣпкою водкою. Безъ Общества, замѣчаетъ цитируемый авторъ, быть можетъ, его бывшій членъ, И. И Шишкинъ, и не принадлежавшіе къ оному, но пользовавшіеся книжкою и словесными указаніями Сомова, В. Бобровъ и Л. Дмитріевъ никогда не сдѣлались бы офортистами“.

Рѣдкій изъ нашихъ современныхъ художниковъ не пробовалъ свои силы въ офортѣ, но лучшими среди русскихъ офортистовъ

вполнѣ заслуженно считаются Иванъ Ивановичъ Шишкинъ (род. въ 1831 г., ум. въ 1899 г.) (рис. 328, 329, 330), Викторъ

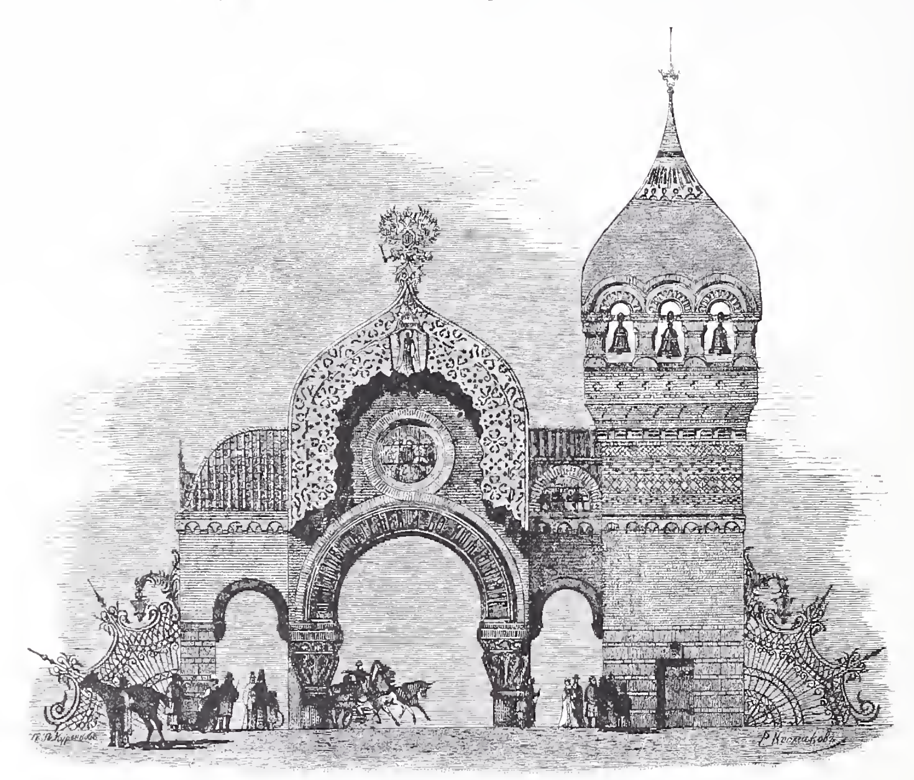


Рис. 343. Гартманъ В. А. Проэктъ Кіевскихъ воротъ.

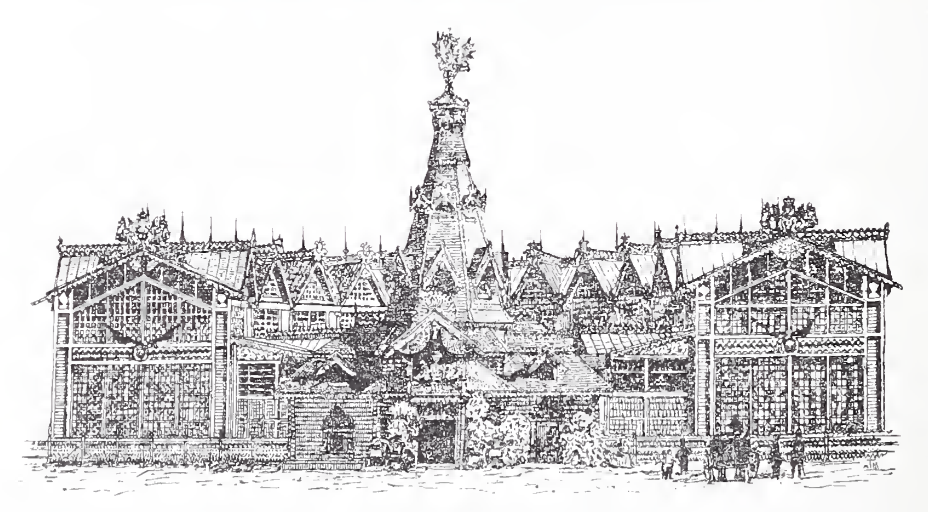


Рис. 344. Гартманъ В. А. Военный отдѣлъ на Московской выставкѣ 1872 г.

Алексѣевичъ Бобровъ (род. въ 1842 г.) (рис. 331, 332), Николай Семеновичъ Мосоловъ (род. въ 1847 г.) (рис. 333, 334) и Василій Васильевичъ Матэ (род. въ 1856 г.).

XXXIX.

Архитектура наша нисколько не отстала отъ живописи въ движеніи самостоятельно-національномъ, несмотря на то, что Академія, да и не только Академія, а вообще школа наложила на нее такой гнетъ, какому живопись не подвергалась и въ худшее свое

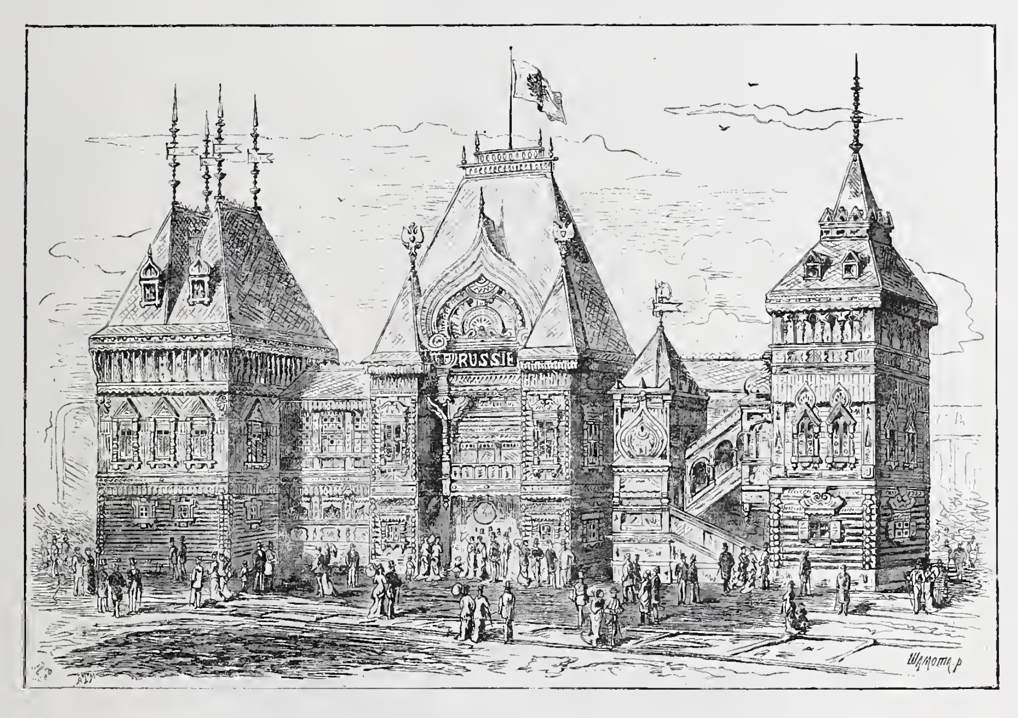


Рис. 345. Ропетъ. И. П. Зданіе русск. отд. на всемірной выставкѣ въ Парижѣ, въ 1878 г.

время. И этотъ гнетъ продолжается даже до настоящаго времени. Живописцевъ давно уже никто не заставляетъ рабски подражать той, или иной художественной школѣ, а, напротивъ, требуютъ отъ нихъ, чтобы они проявляли какъ можно болѣе самостоятельности. Композиціи же свои они пишутъ такъ, какъ имъ самимъ это кажется лучше. Напротивъ того, архитекторамъ, вплоть до самого ихъ выхода изъ учебнаго заведенія, не преподается ничего, кромѣ умѣнья поддѣлаться подъ тотъ, или другой стиль. И чѣмъ удачнѣе художникъ поддѣлался подъ чужую работу, тѣмъ лучше считается его работа, такъ какъ, значитъ, лучше онъ освоился съ даннымъ стилемъ, другими словами, искуснѣе поддѣлался подъ чужое произведеніе.

Да что́ же и удивляться такому способу преподаванія, когда дѣйствительно отъ каждаго архитектора и въ теченіе всей его

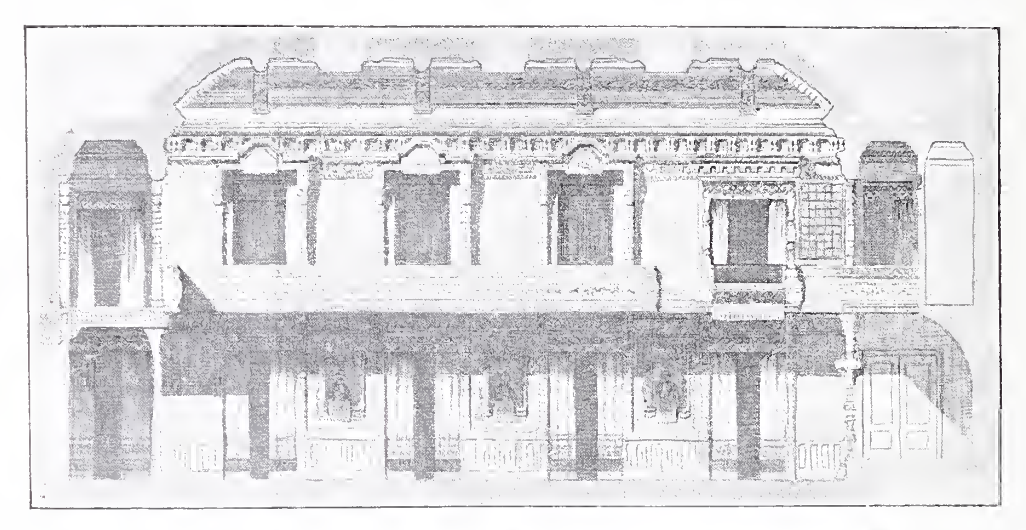


Рис. 346. Гунъ А. Л. и Кудрявцевъ П. Н. Концертная зала въ „Славянскомъ Базарѣ".

жизни будутъ требоваться рѣшенія подобныхъ же задачъ, когда ему, то и дѣло, будутъ заказываться постройки, то въ римскомъ



Рис. 347. И. С. Богомоловъ. Съ портр. писаннаго И. Н. Крамскимъ.

стилѣ, то въ готическомъ, то въ стилѣ empire, то Louis XV и т. д. И такое вѣчное поддѣлываніе къ разнымъ стилямъ до того пріуча-

етъ его къ компилятивной работѣ, что онъ уже, наконецъ, теряетъ всякую способность работать сколько-нибудь самостоятельно.

Тѣмъ болѣе заслуги тѣмъ изъ нихъ, которые рѣшились, по мѣрѣ силъ, работать для возрожденія своего національнаго искусства. Если и здѣсь, какъ мы увидимъ, первыя попытки оставались на томъ же поприщѣ подражанія такъ или иначе понятому



Рис. 348. Богомоловъ И. С. и Харламовъ Ѳ. С. Церковь въ с. Знаменкѣ.

древне-русскому стилю, то тутъ, все-таки, есть здравый смыслъ. Такое подражаніе неминуемо при изученіи стиля, а изученіе это стало необходимымъ послѣ двухвѣковой оторванности отъ національной почвы. Другое дѣло, когда обстоятельное изученіе родной старины загладитъ окончательно эту оторванность, — тогда можно уже предаться вполнѣ самостоятельному творчеству, которое, въ то же время, останется вполнѣ національнымъ уже потому, что самъ художникъ будетъ истиннымъ сыномъ своего народа.

Раньше всѣхъ выступилъ на это поприще человѣкъ уже среднихъ лѣтъ и профессоръ Академіи, Алексѣй Максимовичъ Горностаевъ (род. въ 1804 г., ум. въ 1862 г.) (рис. 335). Художественное развитіе его, по тому времени, не было обычнымъ. Начавъ учиться въ Москвѣ, у извѣстнаго архитектора Ринальди, онъ вскорѣ отправился, въ качествѣ рисовальщика, въ путешествіе по

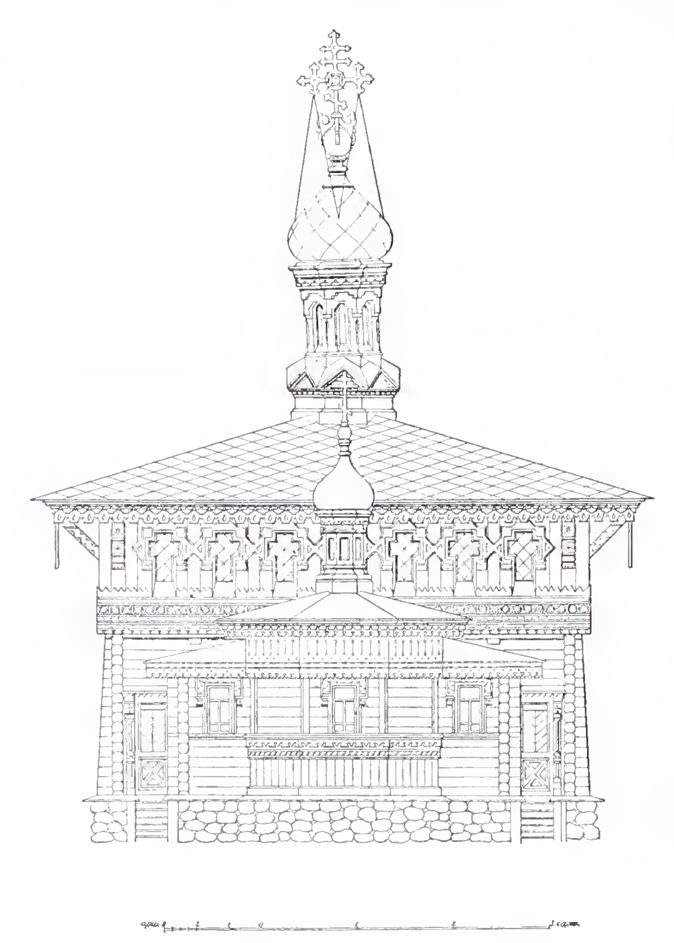


Рис. 349. Богомоловъ П. С. и Харламовъ Ѳ. С.
Церковь въ с. Знаменкѣ.

Россіи съ упоминавшимся нами П. П. Свиньинымъ и провелъ въ этомъ путешествіи болѣе года, что не могло не оставить глубокихъ слѣдовъ въ юной душѣ художника. Затѣмъ, онъ поступилъ ученикомъ въ чертежную А. П. Брюллова, гдѣ и получилъ свое архитектурное образованіе, вовсе миновавъ Академію. Послѣ того, онъ провелъ шесть лѣтъ за-границей и, хорошо изучивъ западную архитектуру, по возвращеніи въ Петербургъ, сталъ возводить постройки,

подобно другимъ современнымъ ему архитекторамъ, въ разныхъ западныхъ стиляхъ, но съ такимъ успѣхомъ, что въ 1849 г. получилъ отъ Академіи званіе профессора. Случайные заказы, сдѣланные ему настоятелемъ Сергіевской пустыни и игумномъ Валаамскаго монастыря, сразу направили его дѣятельность въ другую сторону и воскресили въ немъ тѣ впечатлѣнія, которыя таились въ душѣ его съ юношескихъ лѣтъ. Результатомъ этого явились: двѣ церкви и страннопріимный домъ въ Валаамскомъ монастырѣ, цер-



Рис. 350. Богомоловъ Н. С. и Харламовъ Ѳ. С. Колокольня при церкви въ с. Знаменкѣ.



Рис. 351. Богомоловъ Н. С. Ц. въ Райволовѣ.

ковь-базилика въ Сергіевской пустынѣ, тамъ же зданіе для келій съ церковью и святыя ворота (рис. 336), часовня у Гостинаго двора, памятникъ надъ могилою кн. Пожарскаго въ Суздалѣ и др.

При всѣхъ этихъ работахъ, гдѣ у него былъ недостаточенъ запасъ свѣдѣній о нашей древней архитектурѣ, вездѣ онъ прибѣгалъ къ помощи романской архитектуры и очень счастливо пользовался такимъ сочетаніемъ.

Кромѣ того, онъ обратилъ большое вниманіе на узоры русскихъ полотенцевъ и разныхъ предметовъ крестьянскаго обихода

и не замедлилъ и эти элементы перенести въ архитектуру, что, какъ увидимъ, является характерной чертой цѣлой эпохи въ нашей архитектурѣ.

По стопамъ А. М. Горностаева пошелъ Давидъ Ивановичъ Гриммъ (род. въ 1828 г.). Въ самомъ началѣ своей дѣятельности онъ обстоятельно изучилъ на мѣстѣ византійскій и грузино-армянскій стили, плодомъ чего явилось прекрасное изданіе: „Monuments d'architecture Byzantine en Gèorgie et en Armenie", имѣвшее большой успѣхъ не только у насъ, но и за-



Рис. 352. Л. В. Даль.

границей. Такое начало оставило слѣдъ на дальнѣйшей дѣятельности художника. Многія его лучшія сооруженія сохраняютъ прекрасно понятыя особенности этихъ стилей. Храмъ въ Херсонесѣ Таврическомъ построенъ въ византійскомъ стилѣ, а соборъ въ Тифлисѣ—въ грузино-византійскомъ. Но есть у него очень удачныя постройки и въ чисто-русскомъ стилѣ. Таковы его оригинальная церковка въ с. Михайловкѣ, въ имѣніи великаго князя Михаила Николаевича, выстроенная въ суздальско-переяславскомъ стилѣ, съ очень изящнымъ рѣзнымъ карнизомъ и съ колокольней, стоящею особнякомъ и имѣющею единственный пролетъ на верху, православная церковь въ Копенгагенѣ (рис. 337) и часовня при загородномъ дворцѣ, близъ Стрѣльны

Но, кромѣ того, онъ же первый у насъ вполнѣ овладѣлъ кирпичнымъ стилемъ, въ Реформатской церкви въ Петербургѣ (рис. 338), построенной по проэкту Боссе. Хотя были попытки къ тому и раньше, но здѣсь впервые кирпичъ получилъ полное свое значеніе, и постройка имѣетъ вполнѣ раціональный характеръ.

Совсѣмъ иначе началъ свою дѣятельность Александръ Ивановичъ Резановъ (род. въ 1817 г., ум. въ 1887 г.).

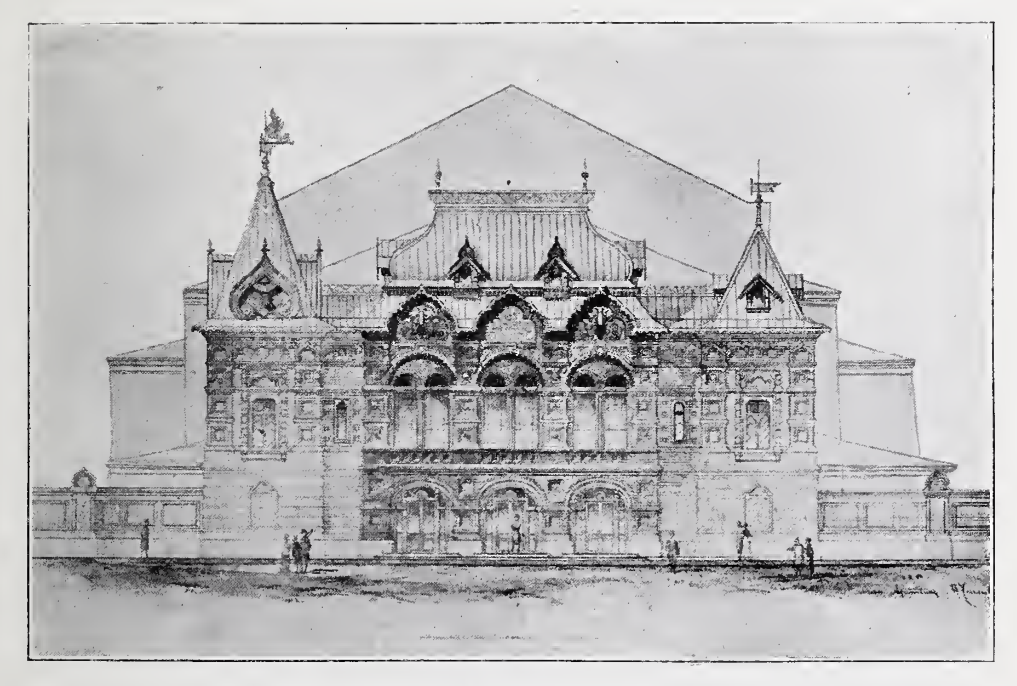


Рис. 353. Чичаговъ М. Н. Проэктъ театра г. Корша.

Вначалѣ онъ, вмѣстѣ съ Николаемъ Леонтьевичемъ Бенуа и съ Александромъ Ивановичемъ Кракау (род. въ 1817 г., ум. въ 1888 г.) погрузился въ изученіе знаменитаго собора въ Орвіето, но, когда, послѣ польскаго возстанія 1863 года, принялись строить и реставрировать церкви по всему западному краю, на долю А. И. Резанова досталось не мало работъ, которыя онъ очень удачно и выполнилъ въ русско-романскомъ стилѣ. Но лучшею его русскою работою остается, къ сожалѣнію невыполненный, проектъ Московской Городской Думы, гдѣ, если и не вполнѣ переданъ характеръ нашихъ древнихъ гражданскихъ сооруженій, зато понята и прекрасно передана главная ихъ черта — отсутствіе симметріи, которое не могутъ себѣ усвоить и позднѣйшіе архи-

текторы. Одно только его расположеніе боковыхъ башенъ уже даетъ ему право на почетное мѣсто въ исторіи нашей новѣйшей архитектуры (рис. 339).

Викторъ Александровичъ Шретеръ (род. въ 1839 г.) и Андрей Леонтьевичъ Гунъ (род. въ 1840 г.) составили величавый, красивый и оригинальный проектъ собора для Тифлиса, тоже, къ сожалѣнію, оставшійся невыполненнымъ (рис. 340).

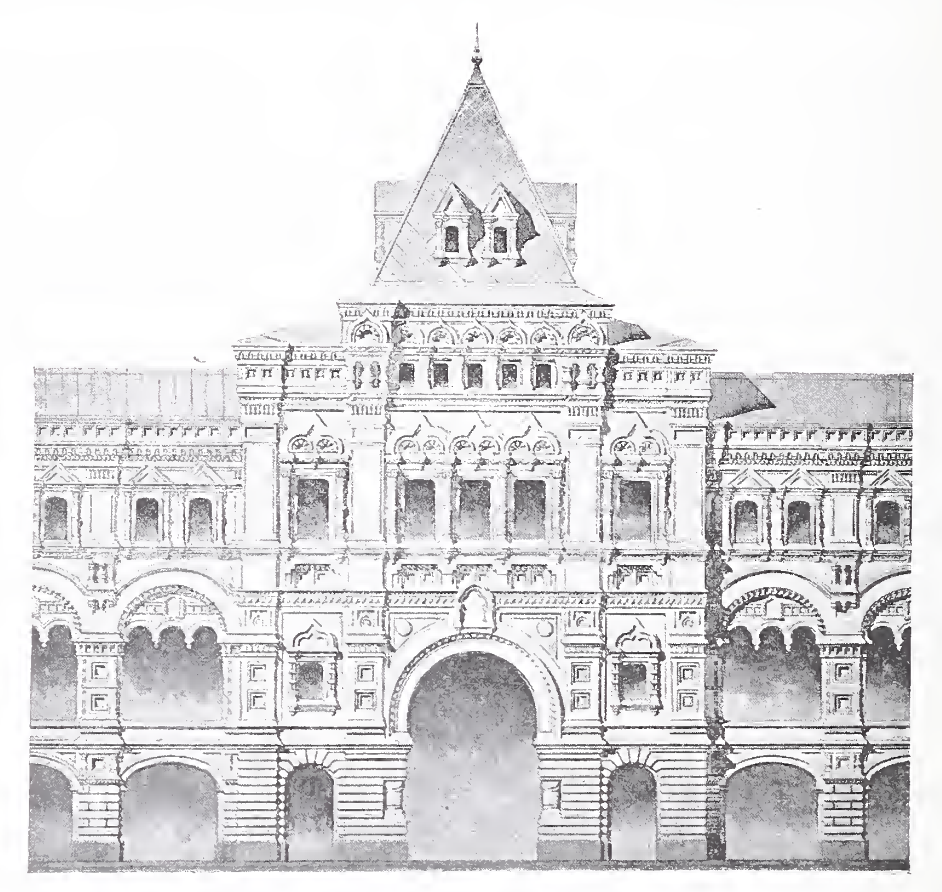


Рис. 354. Померанцевъ А. Н. Верхніе Торговые ряды.

Къ этому же времени относится красивый проектъ Политехническаго музея, въ Москвѣ (рис. 341), Ипполита Антоновича Монигетти (род. въ 1819 г., ум. въ 1878 г.), въ которомъ не мало ему помогали ученики его, Николай Никитичъ Никоновъ (род. въ 1849 г.) и Павелъ Ивановичъ Кудрявцевъ.

Все разсмотрѣнное нами до сихъ поръ время характеризуется стремленіемъ возродить національное зодчество смѣшеніемъ византійскаго или, особенно, романскаго стилей съ древне-русскимъ.

Теперь съ Н. Н. Никоновымъ и П. И. Кудрявцевымъ мы переходимъ къ другому направленію, которое особенно ярко выразилось въ издававшемся тогда журналѣ: „Мотивы русской архитектуры“, главными представителями котораго являются В. А. Гартманъ и И. П. Ропетъ.

Изъ работъ Виктора Александровича Гартмана (род. въ 1834 г., ум. въ 1873 г.) (рис. 342) укажемъ на проекты „Кіевскихъ



Рис 355. Поздѣевъ Н. И. Домъ г. Игумнова въ Москвѣ. Фасадъ.

городскихъ воротъ“ (рис. 343), дома „Народныхъ лекцій“ въ Соляномъ городкѣ, въ Петербургѣ, и на домъ типографіи А. И. Мамонтова, въ Москвѣ; первые два проекта остались неисполненными. Но главная его сила заключалась въ деревянныхъ постройкахъ. Онъ выстроилъ большія залы Всероссійской выставки 1870 г., въ Петербургѣ, Военный отдѣлъ Политехнической выставки 1872 г., въ Москвѣ (рис. 344), и Народный театръ на Лубянской площади, тамъ же.

Иванъ Павловичъ Ропетъ (род. въ 1844 г.) построилъ каменный домъ русскаго посольства въ Японіи, а изъ деревянныхъ его построекъ укажемъ на театральную залу въ Красносельскомъ

лагерѣ, Ботаническій павильонъ на Политехнической выставкѣ 1872 г., всѣ зданія русскаго отдѣла на Парижской всемірной выставкѣ 1878 г. (рис. 345) и на выставкахъ въ Копенгагенѣ и Чикаго.

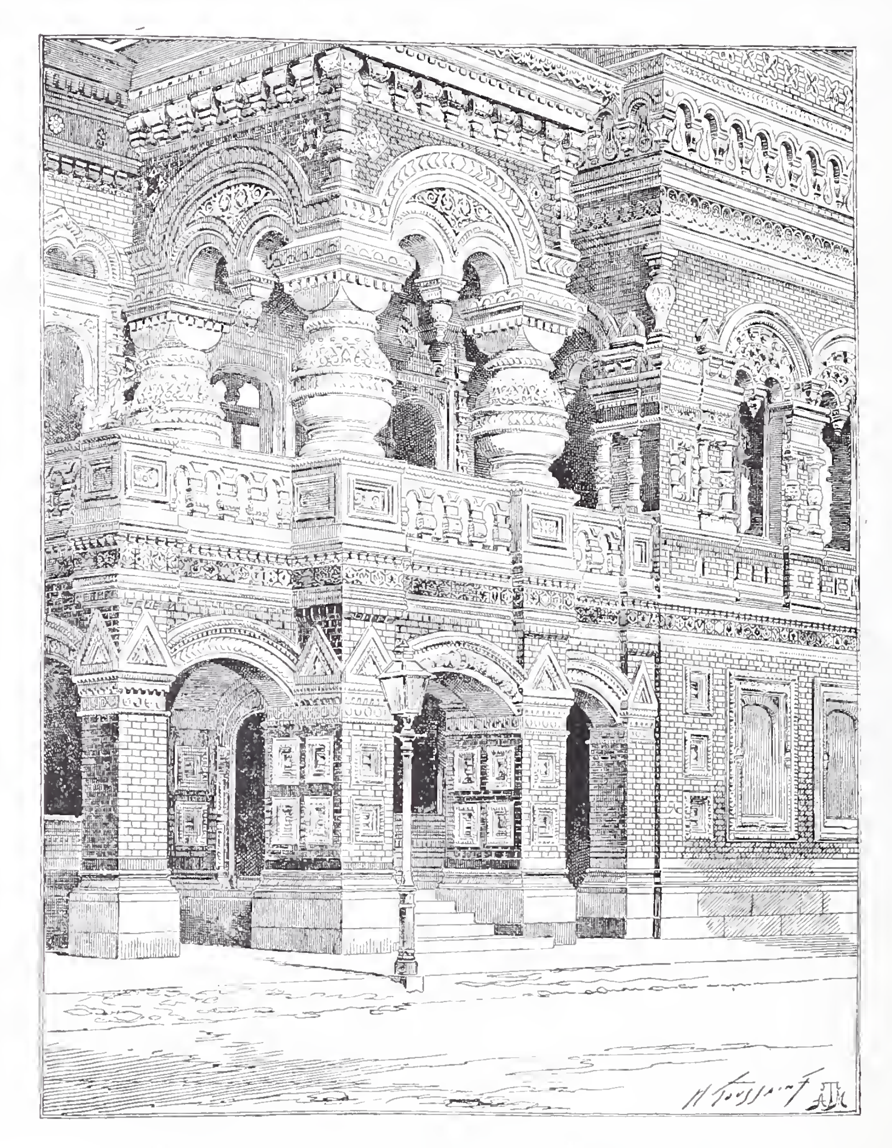


Рис. 356. Поздѣевъ Н. П. Домъ г. Игумнова. Деталь.

Здѣсь же слѣдуетъ упомянуть концертную залу въ „Славянскомъ Базарѣ", въ Москвѣ, построенную А. Л. Гуномъ вмѣстѣ съ П. И. Кудрявцевымъ (рис. 346).

Въ томъ же духѣ работалъ Иванъ Семеновичъ Богомоловъ (род. въ 1842 г., ум. въ 1886 г.) (рис. 347), построившій, вмѣстѣ съ Ѳ. С. Харламовымъ, деревянную церковь съ коло-

кольней въ имѣніи великаго князя Николая Николаевича, Знаменкѣ (рис. 348—350), и, безъ участія другихъ, домъ Зайцева, въ Петербургѣ, деревянную церковь въ Райволовѣ (рис. 351), соборъ въ Софіи, домъ г. Корзинкина, въ Москвѣ, памятникъ надъ



Рис. 357 Фрейденбергъ Б. В. Музей П. И. Щукина.

могилою М. П. Мусоргскаго и мн. др., и Александръ Ивановичъ Вальберхъ (ум. въ 1881 г.).

Вся эта плеяда увлеклась орнаментаціею русскихъ вышивокъ и старалась примѣнить ее къ украшенію архитектурныхъ построекъ, пользуясь при этомъ отчасти и деревянными порѣзками.

Подобный стиль въ перемежку съ предшествующимъ ему стилемъ, разсмотрѣннымъ выше, держался въ нашемъ зодчествѣ

вплоть до воцаренія Александра III. Сильный подъемъ народнаго самосознанія, характеризующій это царствованіе, а также успѣхи, которые къ тому времени уже сдѣлало изученіе нашихъ древнихъ памятниковъ, благодаря трудамъ И. Е. Забѣлина, В. В. Стасова, Ѳ. Ѳ. Рихтера, А. и Н. Мартыновыхъ, Л. В. Даля (рис. 352), В. В. Суслова, А. М. Павлинова, Н. В. Султанова, М. Т.



Рис. 358. Эриксенъ А. Э. Музей П. И. Щукина, въ Москвѣ.

Преображенскаго, Г. И. Котова и, наконецъ, И. Ѳ. Барщевскаго, дали толчекъ другому направленію, которое, въ гражданской архитектурѣ сказалось въ украшеніи обычной современной постройки деталями московско-ярославской архитектуры, въ церковномъ же зодчествѣ дало нѣсколько удачныхъ образцовъ.

Изъ первыхъ сооруженій укажемъ: на проекты московской городской думы Александра Ивановича фонъ-Гогена и Владиміра Ѳеодоровича Харламова, Григорія Ивановича Котова и Михаила Тимоѳеевича Преображенс-

каго (род. въ 1854 г.) и неисполненный проектъ ея Дмитрія Николаевича Чичагова (ум. въ 1894 г.); театръ Корша по проекту Михаила Николаевича Чичагова (рис. 353); проектъ дома русскаго посольства въ Японіи Θеодора Семеновича Харламова, Московскіе Верхніе городскіе ряды, Але-



Рис. 359. Котовъ Г. И. Русская церковь въ Вѣнѣ.

ксандра Никаноровича Померанцева (род. въ 1848 г.) (рис. 354) и Средніе ряды Романа Ивановича Клейна.

Совсѣмъ особо слѣдуетъ указать на постройки: дома бояръ Романовыхъ, произведенную Θедоромъ Θеодоровичемъ Рихтеромъ, дома г. Игумнова—Николаемъ Ивановичемъ Поздѣевымъ (рис. 355 и 356) и музея П. И. Щукина—Борисомъ Викторовичемъ Фрейденбергъ (рис. 357) и Адольфомъ Эрнестовичемъ Эриксенъ (рис. 358), такъ

какъ, по самымъ задачамъ своимъ, всѣ эти зданія носятъ характеръ не сооруженія новыхъ произведеній архитектуры, а возсозданія типовъ гражданскихъ построекъ древней Руси, что̀ ими и достигнуто въ большой мѣрѣ.

Церквей въ этомъ стилѣ построено такъ много, что мы не можемъ здѣсь даже перечислить ихъ. Но лучшими изъ нихъ мы

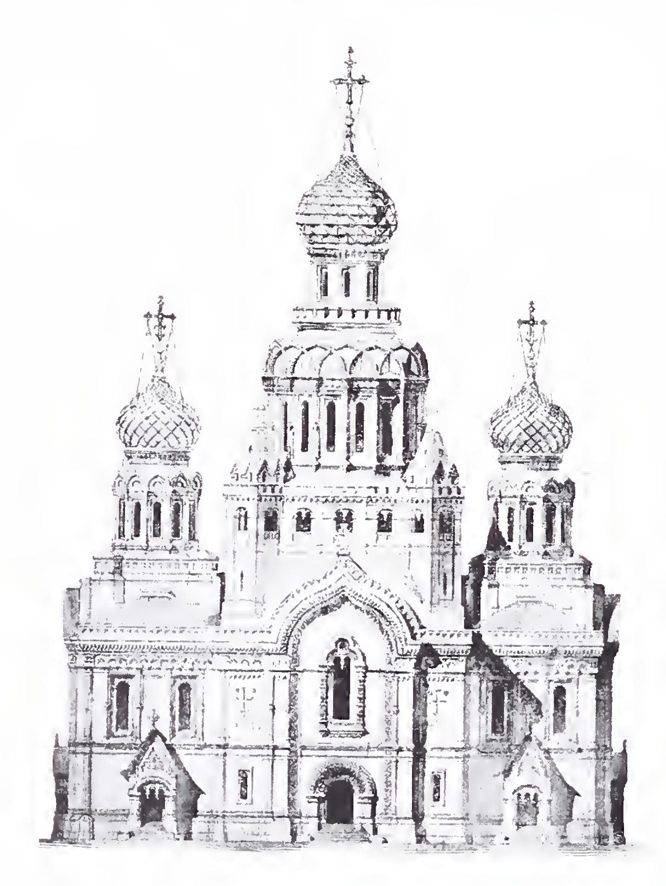


Рис. 360. Сусловъ В. В. Проэктъ Морскаго собора для г. Кронштадта.

можемъ назвать: церковь русскаго посольства въ Вѣнѣ (рис. 359), построенную Григоріемъ Ивановичемъ Котовымъ, который прекрасно возсоздалъ здѣсь типъ нашихъ церквей XVII вѣка, и проектъ Кронштадтскаго собора (рис. 360) Владиміра Васильевича Суслова, гдѣ необыкновенно удачно сочетаніе древне-русскихъ мотивовъ съ готическими, что̀ дало сооруженію много своеобразности, безъ ущерба національному характеру.

Новое направленіе, о которомъ мы говорили въ отдѣлѣ живописи, начало отражаться и въ архитектурѣ, какъ мы видимъ,

напримѣръ, на домѣ Р. Листа (рис. 361), въ Москвѣ, построенномъ Львомъ Николаевичемъ Кекушевымъ.

Наконецъ, не мало еще выдающихся архитекторовъ мы даже и не упомянули въ этомъ краткомъ очеркѣ, изъ которыхъ назовемъ, по крайней мѣрѣ: Ивана Ивановича Горностаева (род. въ 1821 г., ум. въ 1874 г.) (рис. 362), Михаила Але-

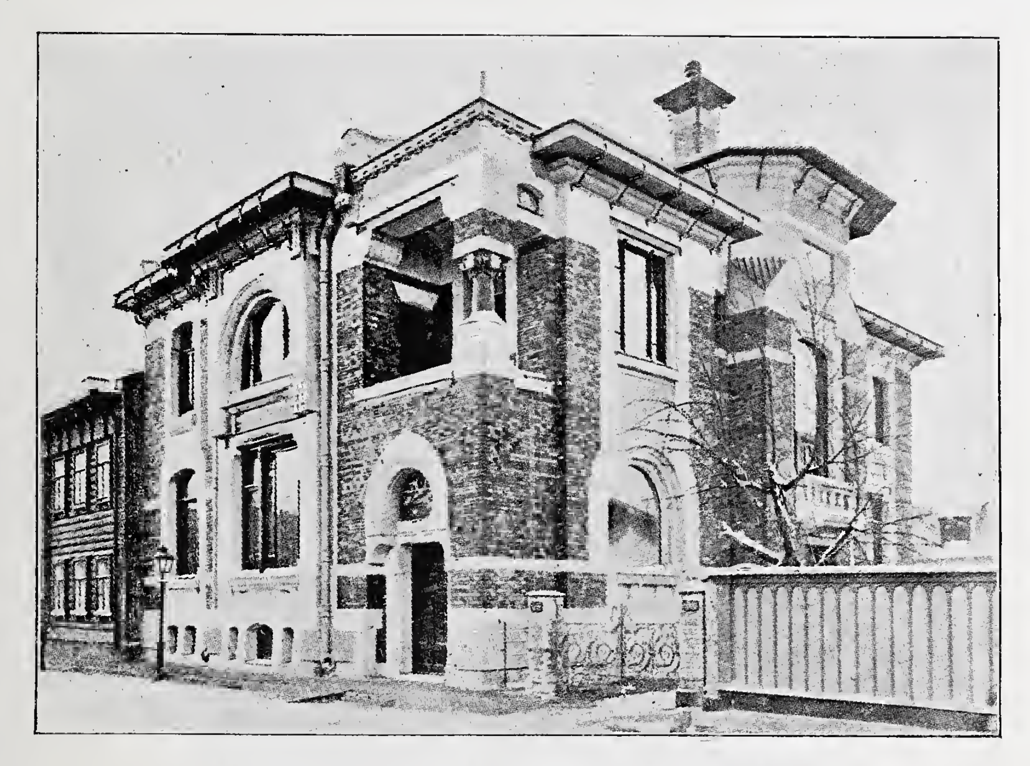


Рис. 361. Кекушевъ Л. Н. Домъ Г. Листа, въ Москвѣ.

ксѣевича Макарова (род. въ 1827 г., ум. въ 1874 г.), Александра Степановича Каминскаго (род. въ 1829 г., ум. въ 1897 г.), Павла Петровича Зыкова, Николая Васильевича Никитина, Семена Васильевича Дмитріева, Ивана Густавовича Рахау, Карла Карловича Рахау (род. въ 1830 г.), Герасима Севостьяновича Китнеръ и Антона Іосифовича Томишко (род. въ 1851 г., ум. въ 1901 г.).

XXX.

Изъ скульпторовъ первымъ перешелъ на вполнѣ реальную почву Ѳедоръ Ѳеодоровичъ Каминскій (род. въ 1838 г.).

Вскорѣ же по выходѣ изъ Академіи, въ 1863 г., онъ выставилъ уже своего „Мальчика-скульптора“ (рис. 363), и только не надолго заграничная поѣздка отвлекла его отъ этого направленія; какъ только онъ вернулся въ Россію, такъ опять принялся лѣпить дышащія жизнью и правдою группы: „Дѣти подъ дождемъ“, „Вдова съ ребенкомъ“ (рис. 364), „Первый шагъ“ и т. д. Даже сама Академія не могла устоять противъ обаятельности его таланта и



Рис. 362. Горностаевъ И. И. Церковь въ Бабаевѣ.

то выражала ему „полное свое одобреніе и благодарность“, то награждала его званіемъ академика. Къ сожалѣнію, эта дѣятельность его была непродолжительна. Въ началѣ семидесятыхъ годовъ онъ уѣхалъ въ Америку и вовсе бросилъ искусство. Только за послѣднее время стали доходить до насъ слухи, что онъ снова взялся за стеку, но каковы его новыя произведенія мы ничего не знаемъ.

Ровесникъ его, Матвѣй Афанасьевичъ Чижовъ (род. въ 1838 г.), въ началѣ своей дѣятельности, тоже далъ нѣсколько подобныхъ работъ. Таковы его: „Первая любовь“, „Игра въ жмурки“

„Мать учитъ дочь родному слову“ и особенно „Крестьянинъ въ бѣдѣ“ (рис. 365). Но впослѣдствіи, работая только заказы, онъ совсѣмъ оставилъ этотъ путь.

Самымъ же могучимъ выразителемъ этого направленія является Маркъ Матвѣевичъ Антокольскій (род. въ 1843 г., ум. въ 1902 г.) (рис. 366). Почти уже двадцать лѣтъ тому назадъ, парижскій корреспондентъ газеты „Times“ выразился, говоря о немъ,



Рис. 363. Каменскій Θ. Θ. Мальчикъ-скульпторъ.

что „французскіе скульпторы будутъ учиться на Антокольскомъ и узнаютъ, какъ громадно вдохновеніе, почерпнутое изъ искренняго изученія живой натуры“. Такой отзывъ былъ и въ то время не одиночнымъ; большинство прессы разныхъ націй отзывалось о талантѣ нашего скульптора подобнымъ же образомъ.

Самъ художникъ лучшею изъ всѣхъ своихъ статуй считалъ „Спинозу“. „Спиноза, говорилъ онъ, мнѣ дороже всего, что̀ я сдѣлалъ,—это мое лучшее произведеніе. Въ него я вложилъ всю свою

душу. Въ минуты тоски и тяжелаго настроенія я нигдѣ не нахожу такого успокоенія, какъ передъ этой статуей".

Глаза философа, его руки, исхудавшія и покорно сложенныя, въ безсмертномъ безсиліи, и блѣдная улыбка устъ—все это удивительно дополняетъ одно другое и производитъ на зрителя неотразимое впечатлѣніе.



Рис. 364. Каменскій Ѳ. Ѳ. Вдова.

„Рядомъ со „Спинозой", говорилъ далѣе Антокольскій, я ставлю одно лишь мое произведеніе — „Христіанскую мученицу". Она духовная сестра „Спинозы". Какъ женщина, она, можетъ быть, прекраснѣе его".

Въ этой статуѣ, художникъ болѣе, чѣмъ гдѣ-либо, разорвалъ со всѣми традиціями. Скульптура болѣе всякаго другого искусства всегда преслѣдовала красоту формъ. Тутъ же предъ нами совсѣмъ

некрасивыя, костлявыя, угловатыя, истощенныя страданіемъ формы, но въ нихъ выражена такая трогательная и глубокая созерцательность, такое религіозное пареніе души въ горній міръ, что всѣ физическія, земныя несовершенства забываются, и чувствуется дѣйствительно что̀-то „не отъ міра сего“, и это „не отъ міра сего“, какъ удачно выразился одинъ критикъ, „не только по высокому



Рис. 365. Чижовъ М. А. Крестьянинъ въ бѣдѣ.

полету души, но и по тому отреченію тѣла отъ всего, что̀ поддерживаетъ и краситъ это тѣло“.

О своемъ „Мефистофелѣ“ Антокольскій сказалъ однажды такъ: „Одно время у меня даже была мысль назвать его „Девятнадцатымъ вѣкомъ“. Во всякомъ случаѣ, это не гётевскій Мефистофель. Въ сущности, герои гётевскаго произведенія—Мефистофель, Фаустъ и Вагнеръ — составляютъ вмѣстѣ одинъ цѣльный типъ... Такого цѣльнаго Мефистофеля я именно и старался создать“.

Въ этой фигурѣ, сидящей, коварно изогнувшись своимъ сильнымъ змѣеподобнымъ тѣломъ, съ огромными, цѣпкими руками и ногами и съ глубокой міровой тоской въ чертахъ зоркаго, сильнаго, сосредоточеннаго, но не столько злобнаго, сколько тоскующаго лица и съ пытливыми глазами, ушедшими въ безконечную, безотрадную даль, дѣйствительно можно видѣть воплощеніе безпо-



Рис. 366. М. М. Антокольскій.

щаднаго анализа, одного изъ характерныхъ явленій девятнадцатаго вѣка. Кромѣ того, нужно еще замѣтить, что все безобразіе Мефистофеля, въ то же время, рѣшительно производитъ впечатлѣніе красоты. Этого еще не достигалъ и самъ Антокольскій ни въ какой другой статуѣ (рис. 167).

Своего „Ивана Грознаго“ художникъ опредѣлилъ, въ одномъ письмѣ къ В. В. Стасову, какъ „мучителя и мученика“. Дѣйствительно, мы видимъ его сидящимъ въ богатомъ креслѣ, въ

припадкѣ страшнаго мученія и бѣшенства. Его сухая, костлявая фигура полна энергіи зла; его осунувшееся лицо и свирѣпыя черты явились плодомъ страшныхъ сценъ—неумолимыхъ пытокъ и истязаній, но въ настоящую минуту онъ почувствовалъ голосъ совѣсти и страхъ суда Божія. Онъ только-что прочелъ нѣсколько страницъ изъ своего поминальнаго синодика убитыхъ имъ жертвъ, и рука его судорожно сжала ручку кресла, свирѣпые глаза потухли, а голова въ скуфьѣ безсильно опустилась на грудь (рис. 168).



Рис. 367. Антокольскій М. М. Мефистофель.

Не одинъ еще изъ нашихъ художниковъ не представилъ такъ удачно этотъ глубоко-сложный характеръ и, при томъ, въ такой глубоко-страстный моментъ.

И. С. Тургеневъ, разбирая, въ свое время, это произведеніе, вполнѣ справедливо замѣчаетъ: „Впечатлѣніе такъ глубоко, что отдѣлаться отъ него невозможно; невозможно представить себѣ Грознаго иначе, чѣмъ какимъ его подстерегла фантазія г. Антокольскаго. По искренней правдѣ, гармоніи и несомнѣнности

впечатлѣнія, его произведеніе напоминаетъ древнихъ, хотя, съ другой стороны, оно, всею сущностью своей, принадлежитъ къ новѣйшей, характерно-психологической, живописно-исторической школѣ ваянія. Особенно поразительно въ этой статуѣ счастливое сочетаніе домашняго, вседневнаго и трагическаго, значительнаго".



Рис. 368. Антокольскій М. М. Иванъ Грозный.

„Петръ Великій" является, напротивъ, положительнымъ типомъ нашей исторіи. Огонь, вдохновеніе, сила, не терпящая никакого сопротивленія или препятствій, стремительность, размахъ — все выражено въ этомъ колоссѣ, который, въ своемъ историческомъ преображенскомъ мундирѣ, въ исторической же треуголкѣ,



Антокольскій М. М. Петръ Великій.



Антокольскій М. М. Спиноза.

простр̂ѣленной подъ Полтавой, и съ грозной тростью, въ грузныхъ ботфортахъ, стремительно идетъ впередъ.

„Ярославъ Мудрый“ представленъ княземъ-старикомъ, въ глубокой задумчивости, перебирающимъ потихонько свою бороду. На немъ древнее русское княжеское одѣяніе; отъ шапки спускаются по вискамъ и щекамъ привѣски. Онъ сидитъ на конѣ, отъ ста-



Рис. 369. Лансере Е. Л. Не забывай меня.

рости согнувшись и подобравъ ноги въ высокихъ стременахъ. Конь его, настоящей, неказистой, но сильной русской породы, покрытъ богатымъ ковромъ.

Въ „Иванѣ III“ виденъ осторожный, разсчетливый собиратель земли русской. Озабоченный глубокой думой, онъ могучей, привычной рукой осаживаетъ горячаго коня, нетерпѣливо крутящаго шею и роющаго ногой землю.

Присоединивъ сюда еще „Ермака“ и „Нестора“, мы получимъ цѣлую историческую галлерею, которую далъ намъ Антокольскій, высказавъ здѣсь величайшій талантъ историческаго художника, какого мы въ скульптурѣ не имѣемъ вовсе, да и въ живописи, какъ мы видѣли, встрѣчаемъ какъ исключительное явленіе.

Большой успѣхъ, за это время, имѣли мелкія группы и статуэтки баталическаго характера, работы Евгенія Александровича Лансере (род. въ 1848 г., ум. въ 1887 г.) (рис. 369).

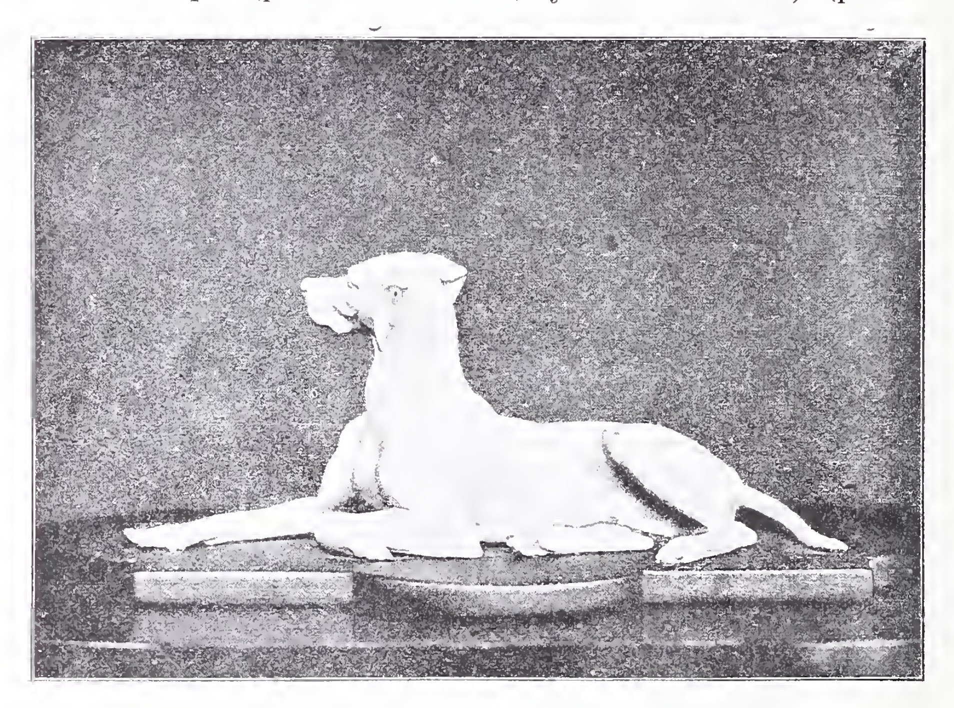


Рис 370. Либерихъ Н. И. Собака.

Правда, въ нихъ очень много движенія и жизни; но, тѣмъ не менѣе, онѣ значительно уступаютъ сходнымъ съ ними произведеніямъ Николая Ивановича Либериха (род. въ 1828 г., ум. въ 1883 г.) (рис. 370 и 371), а пріобрѣли гораздо большую популярность передъ послѣдними, благодаря массѣ прекрасныхъ репродукцій изъ бронзы и серебра, тогда какъ Либерихъ всегда оставлялъ всѣ свои работы въ воскѣ, и если иногда попадаются, и то рѣдкія изъ его работъ, въ бронзѣ, то это всегда только неумѣло исполненныя копіи съ нихъ.

Очень талантливымъ ученикомъ М. М. Антокольскаго является Илья Яковлевичъ Гинцбургъ (род. въ 1859 г.) (рис. 372), подвизающійся въ области бытовыхъ сценъ и портретовъ.

Леопольдъ Адольфовичъ Бернштамъ (род. въ 1859 г.), работаетъ постоянно въ Парижѣ и извѣстенъ преимущественно портретными бюстами знаменитыхъ французовъ.

Заслуженною извѣстностью пользуются еще: Леонидъ Владиміровичъ Позенъ (род. въ 1849 г.) (рис. 373), Вячеславъ Антоновичъ Кафка (ум. въ 1889 г.) Александръ Михайловичъ Опекушинъ (род. въ 1840 г.) (рис. 374), и Владиміръ Александровичъ Беклемишевъ (род. въ 1861 г.).



Рис. 371. Либерихъ Н. И. Джигитъ.

Къ новому направленію принадлежатъ кн. Павелъ Петровичъ Трубецкой (рис. 375) и Артемій Лаврентьевичъ Оберъ (род. въ 1843 г.) (рис. 376).

Наконецъ, нужно еще упомянуть: Виктора Петровича Бродзкаго (род. въ 1826 г.), Александра Романовича фонъ-Бокъ (род. въ 1829 г.), Пармена Петровича Забѣлло

(род. въ 1830 г.), Сергѣя Ивановича Иванова (род. въ 1828 г.), Владиміра Сергѣевича Бровскаго (род. въ 1834 г.), Ивана Ивановича Подозерова (род. въ 1835 г.), Михаила Осиповича Микѣшина (род. въ 1836 г., ум. въ 1896 г.), Николая Акимовича Лаверецкаго (род. въ 1837 г.),




Рис. 372. Гинцбургъ И. Я. Преступленіе и наказаніе.

Михаила Петровича Попова (род. въ 1837 г., ум. въ 1898 г.), Александра Васильевича Снигиревскаго (род. въ 1840 г.), Ивана Павловича Панфилова (род. въ 1843 г., ум. въ 1876 г.), Назара Андріановича Ивачева (род. въ 1843 г.), Николая Романовича Бахъ (род. въ 1853 г., ум. въ 1885 г.) и Сергѣя Михайловича Волнухина.

XXXI.

Въ теченіе всего нашего повѣствованія мы обходили молчаніемъ все, что касалось дѣятельности нашихъ женщинъ-худож-

ницъ, чтобы теперь представить сразу болѣе цѣльную картину всего, что̀ внесли онѣ въ отечественное искусство.

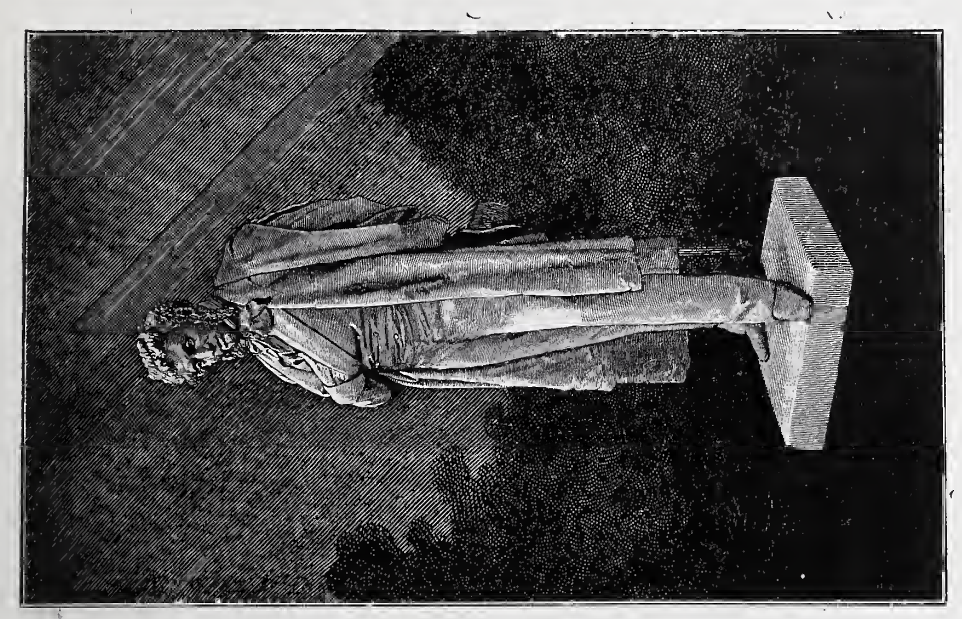


Рис. 374. Опекушинъ А. М. Памятникъ А. С. Пушкину.

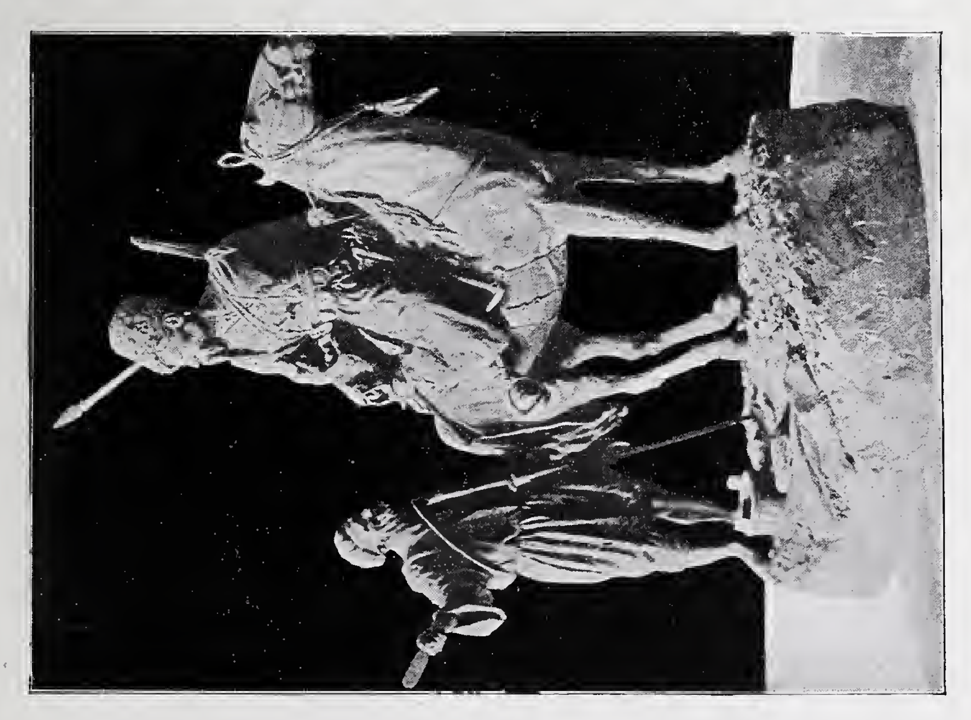


Рис. 373. Позенъ Л. В. Запорожецъ.

Для этого намъ вновь приходится вернуться къ самымъ отдаленнымъ отъ насъ временамъ. Еще въ древней Руси, на скром-

номъ поприщѣ домашняго рукодѣлья, русская женщина производила превосходныя художественныя работы, и нынѣ заставляющія удивляться не только ихъ тонкости и кропотливости, но и изяществу, и сохранила до нашихъ дней превосходные образцы народнаго орнамента.



Рис. 375. Трубецкой кн. П. П. Бюстъ гр. Л. Н. Толстого.

Въ XVIII-мъ вѣкѣ и въ началѣ XIX-го, наши интеллигентныя дамы начинаютъ уже заниматься акварельною и масляною живописью, обучаясь ей у себя дома, и нерѣдко являются при этомъ первыми наставницами въ искусствѣ своихъ сыновей, впослѣдствіи иногда знаменитыхъ художниковъ.

Наконецъ, женщины получаютъ доступъ и въ наши высшія художественныя школы, и произведенія ихъ являются на выставкахъ, конкурируя съ мужскими.

„10 октября 1854 г., пишетъ одна изъ нашихъ женщинъ-ху-

дожницъ, Е. Ѳ. Юнге, въ своемъ прекрасномъ очеркѣ женскаго художественнаго образованія, праздновался ежегодный актъ въ Академіи Художествъ въ Петербургѣ. При громкомъ тушѣ духового оркестра, съ одной изъ скамеекъ, окружавшихъ амфитеатромъ актовую залу, приподнялась средняго роста, лѣтъ около тридцати, женщина, просто, но изящно одѣтая, съ волненіемъ подошла къ



Рис. 376. Оберъ А. Л. Скульптурное украшеніе.

столу и получила изъ рукъ президента Академіи, герцога Лейхтенбергскаго, золотую медаль высшей степени, дававшую право ученику ѣхать на шесть лѣтъ за-границу, на счетъ казны".

Это была Софья Васильевна Сухово-Кобылина (род. въ 1825 г., ум. въ 1867 г.), очень талантливая пейзажистка. Въ слѣдующемъ году, Наталья Егоровна Макухина и Юлія Шваргъ-Гагенъ получили званіе „академиковъ портретной живописи".

Когда, въ 1871 г., въ Академію стали принимать учницъ,

то въ первый же годъ ихъ поступило болѣе тридцати, и съ тѣхъ поръ число это колеблется отъ 30 до 50 въ годъ.

По примѣру Академіи, и Московское Училище Живописи, Ваянія и Зодчества тоже открыло доступъ женщинамъ, въ качествѣ вольныхъ посѣтительницъ.

Послѣ того число учебныхъ заведеній, гдѣ онѣ могли получать художественное образованіе, стало быстро возрастать.



Рис. 377. Бемъ Е. М. Силуэты.

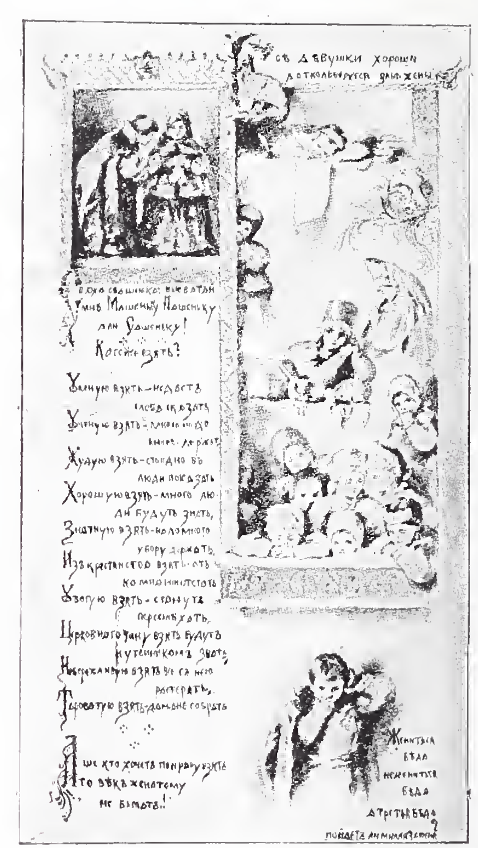


Рис. 378. Бемъ Е. М. Рисунокъ.

Не говоря о Школѣ барона Штиглица, въ Петербургѣ, и Строгановскомъ училищѣ, въ Москвѣ, достаточно упомянуть: пейзажную мастерскую А. И. Мещерскаго, классы г-жи Дюбюръ, мастерскую Л. Е. Дмитріева-Кавказскаго, мастерскую княгини Тенишевой, подъ руководствомъ И. Е. Рѣпина, недолго просуществовавшіе Классы Изящныхъ Искусствъ А. О. Гунстъ, школу Общества распространенія полезныхъ знаній, школу г. Мурашко

въ Кіевѣ, Классы Декоративнаго Искусства съ подготовительнымъ курсомъ рисованія, устроенные тамъ же Е. Ѳ. Юнге, Школу Общества Изящныхъ Искусствъ въ Одессѣ, школу г-жи Раевской-Ивановой, въ Харьковѣ, школу рисованія и живописи при городскомъ художественно-промышленномъ музеѣ, тамъ же, школу г. Мюфке, въ Казани, Художественное училище имени Селиверстова, въ Пензѣ, подъ руководствомъ К. А. Савицкаго, и множество другихъ, распространяющихся по всей Россіи, даже на окрайнахъ.



Рис. 379. Лагода-Шишкина О. А. Макъ.

Изъ года въ годъ число женщинъ, посвятившихъ себя искусству все растетъ и растетъ, и въ настоящее время имѣется уже нѣсколько спеціально дамскихъ художественныхъ кружковъ. Не мало изъ нихъ настолько выдѣлились своимъ талантомъ, что исторія искусства должна отвести имъ болѣе или менѣе видное мѣсто на своихъ страницахъ.

Елизавета Меркульевна Бемъ, рожденная Эндоурова (род. въ 1843 г.), начала свою дѣятельность съ акварельныхъ рисунковъ животныхъ и дѣтскихъ головокъ; но въ 1882 г. появились ея удивительные силуэты (рис. 377) изъ дѣтскаго и фантастическаго міра, которые сразу доставили ей громкую извѣстность,



Рис. 380. Маковкая А. Е. Березовая аллея.



Рис. 381. Юнге Е. Ѳ. Береговая дорога изъ Алушты въ Кастель.

и въ которыхъ она не имѣетъ себѣ соперниковъ. Невозможно не залюбоваться на ту поразительную легкость и изящность, съ ка-



Рис. 382. Полѣнова Е. Д. Сынко-Филипко.

кими она разсыпаетъ повсюду этотъ милый дѣтскій людъ, заставляя его то забраться въ цвѣточекъ и прикрыться, въ видѣ ша-

почки, другимъ цвѣточкомъ, то, какъ бабочка, раскачиваться на стебелькѣ, то залѣзть въ скорлупку и т. д. до безконечности. Нѣтъ предѣловъ той находчивости, съ какою она такъ любовно размѣщаетъ своихъ маленькихъ героевъ и исполняетъ это, въ одно и

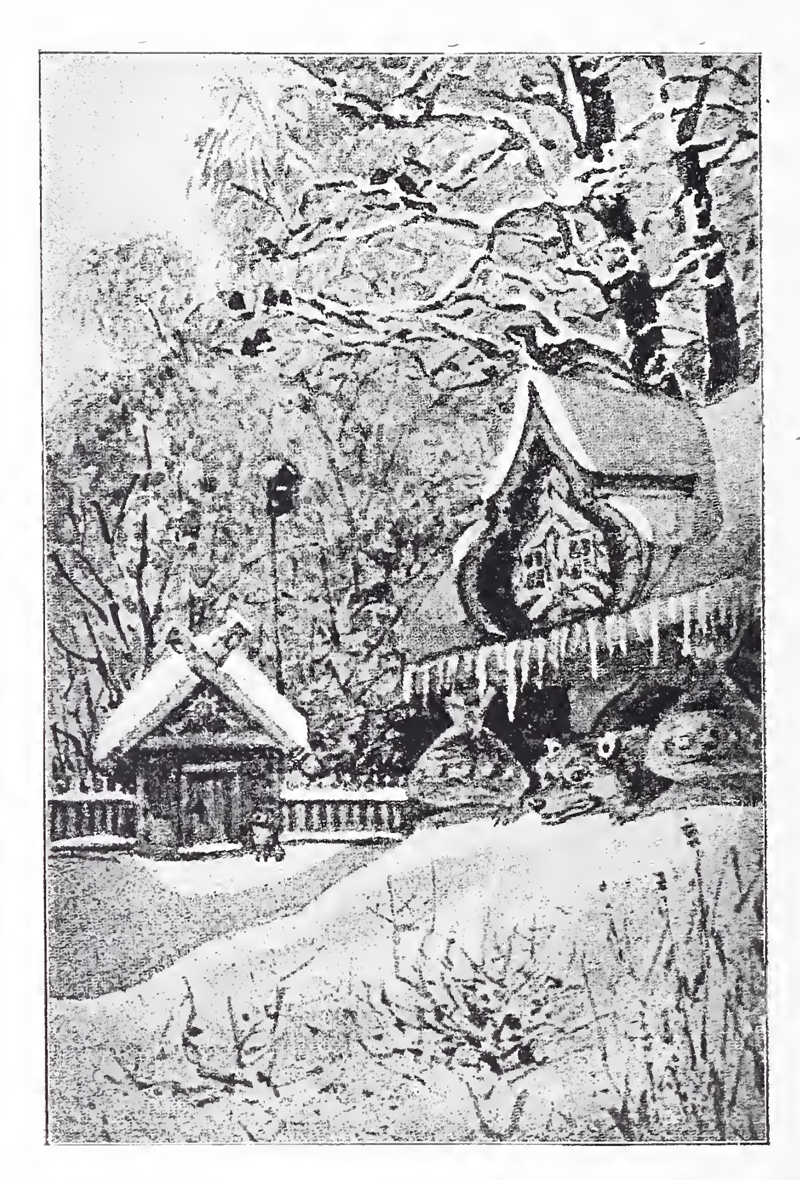


Рис. 383. Полѣнова Е. Д. Лисичка-Сестричка.

то же время, и необычайно реально, и необычайно фантастично. Всѣ позы и движенія дѣтей естественны и правдивы, какъ нельзя болѣе, а, вмѣстѣ съ тѣмъ, самая арена ихъ дѣятельности до того фантастична, что дѣти эти, предъ нашими глазами, превращаются

въ настоящихъ эльфовъ. Разнообразію ея силуэтовъ и акварелей (рис. 378) нѣтъ предѣловъ. Кромѣ того, она мастерски подбираетъ къ этимъ сценкамъ подписи въ духѣ народныхъ русскихъ пѣсенокъ и прибаутокъ. А работы, исполненныя по ея рисункамъ, въ сказочно-русскомъ стилѣ, на Мальцовскихъ заводахъ, могли бы прославить русское хрустальное производство на всю Европу, если-бы администрація съумѣла надлежащимъ образомъ познакомить

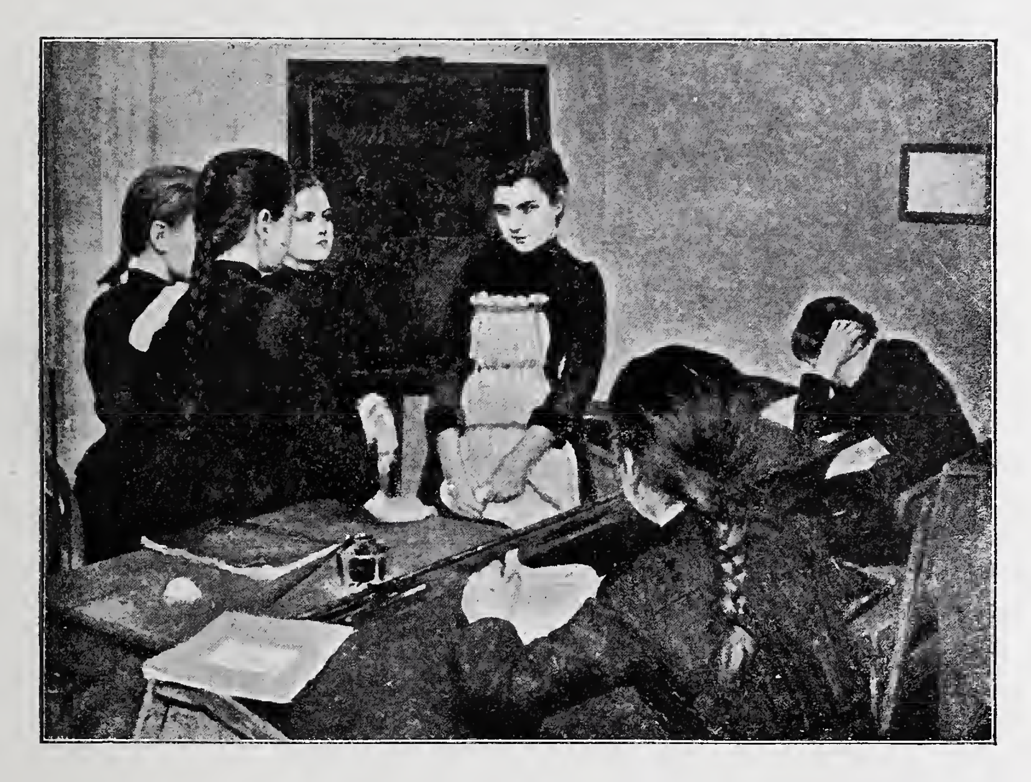


Рис. 384. Шанксъ Э. Я. Новенькая.

съ ними публику. Наконецъ, разныя ея мелочи, въ родѣ работъ изъ коктебельскихъ камушковъ, гдѣ, въ буквальномъ смыслѣ, подъ ея рукою, говорятъ самые камни, и другія подобныя издѣлія—все это свидѣтельствуетъ о необыкновенномъ талантѣ и неисчерпаемомъ богатствѣ фантазіи художницы.

Ольга Антоновна Лагода-Шишкина (род. въ 1850 г., ум. въ 1881 г.) (рис. 379), ученица и жена нашего знаменитаго пейзажиста И. И. Шишкина, выказала большое дарованіе въ пейзажахъ и занималась также и офортомъ, равно какъ и Александра Егоровна Маковская (род. въ 1837 г.) (рис. 380),



Рис. 385. Шанксъ Э. Я. Раздача бальниковъ.

сестра извѣстныхъ художниковъ В. Е., К. Е. и Н. Е. Маковскихъ.

Тоже пейзажами и особенно цвѣтами извѣстна Екатерина Ѳеодоровна Юнге, рожденная графиня Толстая (род. въ 1842 г.), о которой мы говорили выше (рис. 381). Прелестны также ея работы по фарфору и матеріямъ. Сверхъ того, эта богато одаренная и разносторонне образованная художница принесла не мало пользы искусству, какъ своими педагогическими



Рис. 386. Шанксъ М. Я. Я приговоръ твой жду.

занятіями, о которыхъ мы уже упоминали, такъ и литературными трудами.

Объ Еленѣ Дмитріевнѣ Полѣновой (род. въ 1850 г., ум. въ 1898 г.) много писалось за послѣднее время. Этой болѣзненно фантастической натурѣ особенно удавалась всякаго рода стилизація. Поэтому лучшими ея работами остаются богатыя фантазіею иллюстраціи къ русскимъ народнымъ сказкамъ (рис. 382 и 383) и рисунки въ русскомъ стилѣ по прикладному искусству,

для извѣстной „Абрамцовской мастерской“, которая, самымъ возникновеніемъ своимъ, не мало обязана Е. Д. Полѣновой. Сблизившись съ владѣлицей Абрамцова, Е. Г. Мамонтовой, она про-



Рис. 387. Самокишъ-Судковская Е. П. Балъ у Лариныхъ.

вела тамъ лѣто 1885 года, когда тамъ находились также В. Д. Полѣновъ, И. Е. Рѣпинъ и В. М. Васнецовъ. Послѣдній обратилъ вниманіе Е. Д. Полѣновой на мѣстную народную

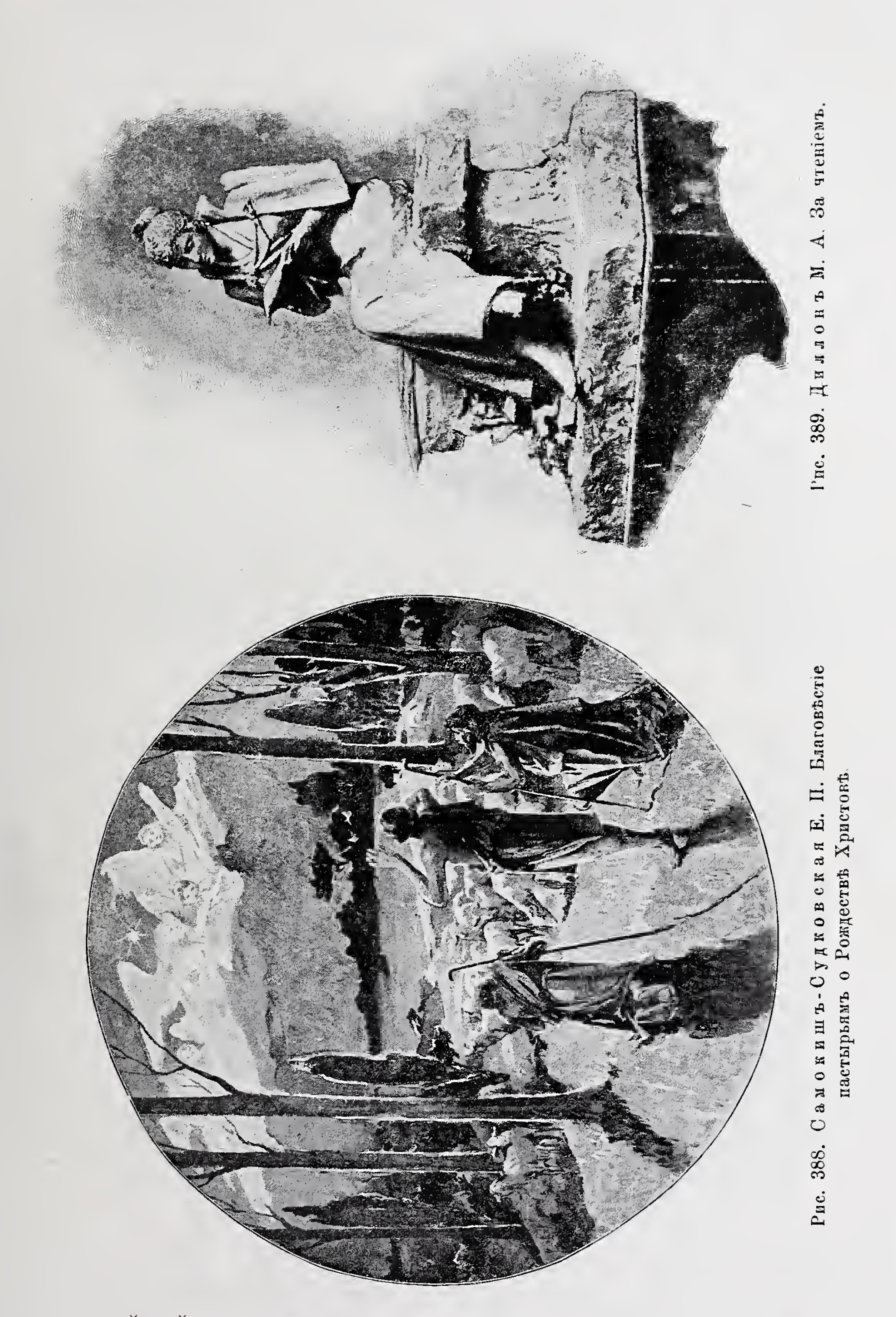


Рис. 388. Самокишъ-Судковская Е. П. Благовѣстіе пастырямъ о Рождествѣ Христовѣ.

Рис. 389. Диллонъ М. А. За чтеніемъ.

школу, гдѣ дѣти съ давнихъ поръ занимались кустарнымъ производствомъ деревянныхъ издѣлій, но не могли придавать имъ

художественной внѣшности. Въ деревнѣ, гдѣ отцы и дѣды занимались рѣзьбой изъ дерева, не приходилось учить дѣтей техникѣ этого дѣла; нужно было только дать имъ хорошіе образцы. За это-то дѣло и взялась со всѣмъ свойственнымъ ей увлеченіемъ

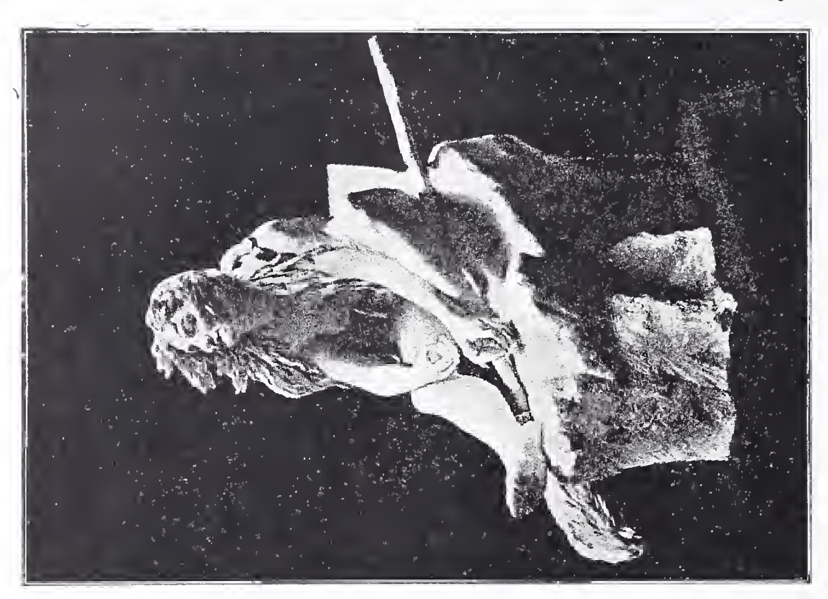


Рис. 391. Риссъ Т. Вѣдьма.

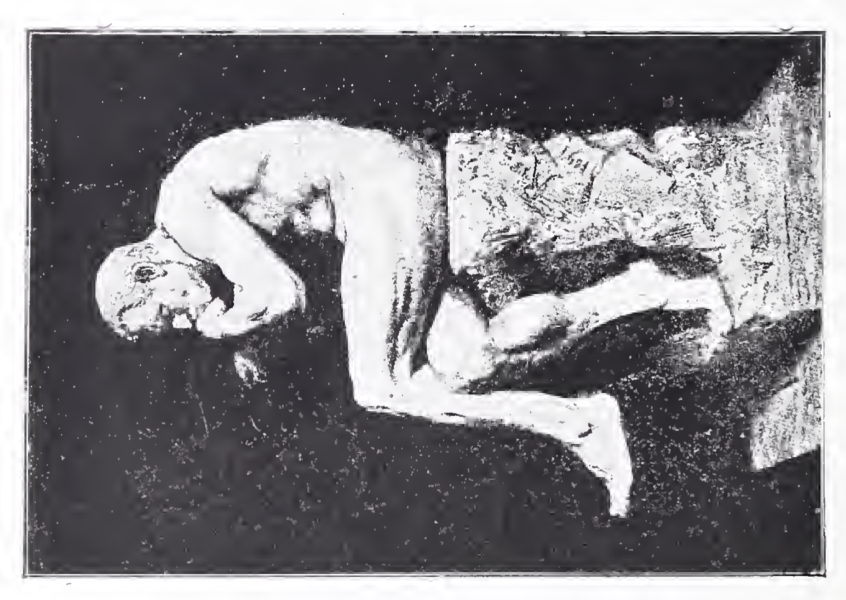


Рис. 390. Риссъ Т. Люциферъ.

Е. Д. Полѣнова. „У насъ условіе, писала она по этому поводу, по возможности, не прибѣгать къ помощи изданій, потому что то, что заимствуется въ увражахъ, часто повторяется и надоѣдаетъ; кромѣ того, цѣль наша — подхватить еще живущее народ-

ное творчество и дать ему возможность развернуться. И мужику легче копировать, что̀ ему ближе и понятнѣе“. Съ этою цѣлью она, вмѣстѣ съ Е. Г. Мамонтовой, предпринимаетъ поѣздку въ Ростовъ и Ярославль, копируетъ тамъ древніе памятники русскаго искусства, собираетъ по деревнямъ громадную коллекцію старинныхъ издѣлій изъ дерева и другихъ предметовъ народнаго творчества, результатомъ чего является цѣлый маленькій музей при Абрамцовской школѣ. А издѣлія мастерской быстро достигаетъ такого успѣха, что спросъ на нихъ вышелъ далеко за предѣлы Россіи.



Рис. 392. Башкирцева М. Митингъ.

Эмилія Яковлевна Шанксъ (род. въ 1857 г.) (рис. 384 и 385) ограничила кругъ своей дѣятельности исключительно сценами изъ дѣтскаго міра, но разработываетъ его съ такими знаніемъ и любовью, что достигла на этомъ поприщѣ блестящихъ ре-

зультатовъ. Картины ея отличаются не только увлекательной сердечностью, съ какою она ихъ пишетъ, но и хорошей техникой, простотою замысла и глубокою правдой.

Очень близка къ ней, по характеру таланта, сестра ея Марія Яковлевна Шанксъ (род. въ 1866 г.) (рис. 386).



Рис. 393. Кочетова О. А. Въ Гатчинскомъ паркѣ.
Офортъ съ картины В. Д. Орловскаго.

Елена Петровна Самокишъ-Судковская стала извѣстна публикѣ еще съ 1889 года, но за послѣдніе годы, талантъ ея особенно развился на поприщѣ иллюстрацій (рис. 387 и 388), которымъ, къ слову сказать, русскому искусству нельзя похвалиться. Поэтому нельзя не сочувствовать такому направленію дѣятельности нашей художницы.

Въ области скульптуры первою выступила еще жена Импера-

тора Павла I, Императрица Марія Θеодоровна. За послѣднее время здѣсь наиболѣе выдались Марья Львовна Диллонъ (род. въ 1862 г.) (рис. 389), А. С. Голубкина и Тереза Θеодоровна Риссъ (рис. 390 и 391). Послѣдняя обладаетъ выдающимся и вполнѣ мужскимъ талантомъ, какъ это видно по ея статуямъ „Люциферъ" и „Смерть".



Рис. 394. Краснушкина Е. З. Гусары. Офортъ.

Были попытки женщинъ избирать себѣ и архитектурное поприще. Такъ госпожи Щеткина, Бадеръ, Іорданъ и Сомова окончили полный курсъ архитектуры въ Училищѣ Живописи, Ваянія и Зодчества. Но самостоятельной архитектурной дѣятельностью пока ни одна не занималась. Онѣ шли или въ рисовальщики при архитекторахъ, или въ разныя чертежныя, а то и вовсе мѣняли свою спеціальность на преподаваніе рисованія.

Мы не упомянули здѣсь о Марьѣ Константиновнѣ Башкирцевой (род. въ 1860 г., ум. 1884 г.), такъ прославившейся далеко за предѣлами своего отечества и громаднымъ талантомъ, и особенно своею поразительно откровенною исповѣдью-дневникомъ, потому что, почти выросши и воспитавшись за-границею, ученица Рудольфа Жульена, она только по имени и по рожденію своему принадлежитъ Россіи, искусство же ея такъ оторвано отъ родной почвы, что для родного искусства это громадное дарованіе оказалось потеряннымъ. Смотря на ее картины, никому и въ голову не придетъ причислить ихъ къ русской, а не къ французской школѣ. Очевидно, такъ же смотрѣли на нее и французы, помѣстившіе ея работы (рис. 392) въ Люксембургъ, куда, какъ мы видѣли, не проникалъ ни одинъ русскій художникъ вплоть до послѣдней всемірной выставки.

Наконецъ, нельзя обойти молчаніемъ такихъ художницъ, какъ Марія Николаевна Версилова-Нерчинская (род. въ 1854 г.), баронесса Елена Карловна Врангель, Эмилія Карловна Гаугеръ (род. въ 1836 г.), Ольга Акимовна Кочетова (рис. 393), Екатерина Захаровна Краснушкина (род. въ 1858 г.) (рис. 394), Пелагея Павловна Куріаръ, рожденная Вахина (род. въ 1848 г.), Елизавета Петровна Михальцева, баронесса Марія Ивановна фонъ-деръ-Паленъ, рожденная Вуичъ, Марія Алексѣевна Ѳедорова (род. въ 1859 г.), Марія Васильевна Якунчикова (род. въ 1870 г.) Рина Никитична Браиловская и мн. др.

ЛИТЕРАТУРА. *)

Рукописи:

Левицкій, М. Г. Біографія Д. Г. Левицкаго.
Дѣла Коммиссіи по построенію Храма Христа Спасителя.
Бумаги гр. **Ѳ. П. Толстого.**

Печатный матеріалъ:

Аделунгъ. Ѳ. Корсунскія врата въ Новгородскомъ Софійскомъ соборѣ. М. 1834.
А. Л. Историческое и археологическое описаніе первоклассснаго Успенскаго женскаго монастыря въ г. Александровѣ. „Вѣстникъ Археологіи и Исторіи“ 1885 г.
Антоновичъ, В. Б. О скальныхъ пещерахъ на берегу Днѣпра. „Труды VI Археологическаго Съѣзда въ Одессѣ“.
„Артистъ“. Журналъ Изящныхъ Искусствъ и Литературы. 1889—1895 гг.
L'Atiste russe, publié par G. Guillou. St.-Pétersb. 1847.
Артлебенъ Н. А. Древности Суздальско-Владимірской области. Владиміръ. 1880.
Артлебенъ. Н. А. По вопросу объ архитектурѣ XII в. въ Суздальскомъ княжествѣ. „Труды I Археологическаго Съѣзда“.
Архивъ Русскій.
Архивъ Русскій Художественный. М. 1892—1894 гг.
Батюшковъ П. Н. Памятники старины въ Западныхъ губерніяхъ Имперіи. СПБ. 1869.
Bashkirtseff M. Lettres. Paris. 1891.
Bashkirtseff M. Journal. Paris. 1897.
Божеряновъ И. Очеркъ развитія искусствъ въ Россіи въ царствованіе Петра В. СПБ. 1872.
Бранденбургъ Н. Е. Старая Ладога. СПБ. 1896.
Булгаковъ Ѳ. И. Наши художники. СПБ. 1889—1890.
Буслаевъ Ѳ. И. Историческіе очерки русской народной словесности и искусства. М. 1861.
Буслаевъ Ѳ. И. Образцы иконописи въ Публичномъ Музеѣ. „Московскія Вѣдом.“ 1862 г., №№ 111 и 113.
Буслаевъ Ѳ. И. Общія понятія о русской иконописи. „Сборникъ на 1866 г.“.
Буслаевъ Ѳ, И. Русской Лицевой Апокалипсисъ. М. 1884.
Буслаевъ Ѳ. И. Русское искусство въ оцѣнкѣ французскаго ученаго. „Критическое Обозрѣніе“ 1879 г.
Буслаевъ Ѳ. И. Славянскій и русскій народный орнаментъ по рукописямъ. Рецензія на изданіе Стасова. „Журналъ Минист. Народнаго Просвѣщенія“. 1884 г.
Васильевъ И. И. По вопросу объ архитектурѣ XII вѣка въ Суздальскомъ княж. „Труды I Археологическаго Съѣзда“.
Вельтманъ А. Достопамятности Московскаго кремля. М. 1843.
Vereschaguine B. Voyage dans l'Asie Centrale. 1867—1868. Paris. S. a.
Випперъ Ю. Е. И. Маковскій. М. 1883.
Віолле-ле-Дюкъ. Русское искусство. Перев. съ франц. *Н. Султановъ.* М. 1879.
Вѣкъ девятнадцатый. Историческій сборникъ. 1872.
Вѣстникъ Археологіи и Исторіи. 1885 г.
Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ. 1883—1890.
Вѣстникъ Общества Древне-русскаго искусства. 1874—1876.
Hasselblatt I. Historischer Ueberblick der Entwickelung Künste in St.-Petersburg. St.-Petersb. 1886.
Герцъ К. К. Мозаики К. К. Сиверса. М. 1868.
Голубцовъ А. Изъ исторіи древне-русской иконописи. М. 1897.
Голышевъ И. Памятники русской старины Владимірской губ. Голышевка. 1882.
Голышевъ И. Памятники старинной русской рѣзьбы по дереву. Мстера. 1877.
Горностаевъ И. Исторія искусства и костюма. СПБ. 1860. (Литограф. изд.).
Горчаковъ Н. Кремлевскій дворецъ, модель и закладка его, по проекту архитектора Баженова. М. S. a.
Григоровичъ Д. В. Очерки художественно-промышленныхъ искусствъ. „Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ“. 1884.
Грязновъ В. В. О древнихъ церквахъ сѣверо-западнаго края. „Труды VII Археологическаго Съѣзда“.

---

*) Здѣсь приводится списокъ только главнѣйшихъ сочиненій и изданій, послужившихъ матеріаломъ для даннаго труда.

Даль. Л. Историческое изслѣдованіе памятниковъ русскаго зодчества. „Зодчій". 1872, 1873 и 1875 гг.
Даль Л. Матеріалы для исторіи русскаго гражданскаго зодчества. „Зодчій". 1874 г.
Даль Л. Назначеніе голосниковъ. „Зодчій". 1874 г.
Даль Л. Обзоръ русскаго орнамента. „Зодчій". 1877 г.
Даль Л. По вопросу объ архитектурѣ XII в. въ Суздальскомъ княжествѣ. „Труды I Археологическаго Съѣзда.
Древности. Труды Московскаго Археологическаго Общества.
Древности Россійскаго Государства. Кіево-Софійскій соборъ. Изданіе Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества. СПБ. 1871—1887.
Древности Россійскаго Государства. М. 1849—1853.
Журналъ Изящныхъ Искусствъ, издаваемый *Василіемъ Григоровичемъ*. 1823 и 1825.
Журналъ Художественный. 1881 и 1882 гг.
Забѣлинъ Ив. Домашній бытъ русскихъ царей. М. 1895.
Забѣлинъ Ив. Матеріалы для исторіи, археологіи и статистики г. Москвы. М. 1884.
Забѣлинъ И. Е. О металлическомъ производствѣ въ Россіи до XVII ст. СПБ. S. а.
Забѣлинъ И. Е. Черты самобытности въ древнерусскомъ зодчествѣ. „Русскій Художественный Архивъ". 1894 г.
Закревскій Николай. Описаніе Кіева. М. 1868.
Зодчій. Журналъ.
Ивановъ А. А. Его жизнь и переписка. Издалъ *М. Боткинъ*. СПБ. 1880.
Извѣстія и замѣтки археологическія. 1894—1897.
Илларіоновъ В. Иконописцы-суздальцы. „Русское Обозрѣніе". 1894 г.
Илларіоновъ В. Провозвѣстникъ новаго направленія въ русской религіозной живописи. „Русское Обозрѣніе". 1894 г.
Искусство и Художественная Промышленность. 1898—1899 гг.
Казанскій П. С. О призывѣ къ богослуженію въ восточной церкви. „Труды I Археологическаго Съѣзда".
Киселевъ А. А. В. Г. Перовъ. „Артистъ". 1892 г.
Китнеръ З. Древнія деревянныя церкви въ Норвегіи. „Зодчій". 1872 г.
Книга объ избраніи на царство Михаила Өедоровича. М. 1856.
Кондаковъ Н. П. Русскіе клады. СПБ. 1896.
Крамской И. Н. его жизнь и переписка. Изд. Суворина. СПБ. 1888.
Кузнецовъ I. I. Покровскій соборъ въ Москвѣ. М. 1900.
Кузнецовъ I. Еще новыя данныя о построеніи Московскаго Покровскаго собора. М. 1896.
Кульженко С. В. Соборъ св. Владиміра въ Кіевѣ. Кіевъ. 1898.
Ласковскій Ө. Матеріалы для исторіи инженернаго искусства въ Россіи до Екатерины II. СПБ. 1858—1865.
Лебедевъ А. Московскій Каөедральный Архангельскій соборъ. М. 1880.
Лошкаревъ П. А. Церковно-археологическіе очерки, изслѣдованія и рефераты. Кіевъ. 1898.
Львовъ Ө. Императорская Академія Художествъ въ годы ея возрожденія. „Русск. Старина". 1876.
Макарій архим. Археологическое описаніе церковныхъ древностей въ Новгородѣ и его окрестностяхъ. М. 1860.
Максютинъ П. С. Очерки исторіи зодчества въ Россіи. „Русская старина въ памятникахъ церковнаго гражданскаго зодчества.
Мартыновы А. и Н. Подмосковная старина. М. 1889.
Мартыновъ и Снегиревъ. Москва. М. 1865—1873.
Мартыновъ А. и Снегиревъ И. М. Русская старина въ памятникахъ церковнаго и гражданскаго зодчества. М. 1846—1860.
Михѣевъ В. Русскій пейзажъ въ городской галлереѣ П. и С. Третьяковыхъ. „Артистъ". 1894.
Міръ Искусства. Журналъ.
Монферранъ Августъ. Соборная церковь Исаакія Далматскаго. СПБ. 1820.
Montferrand A. R. Eglise cathédrale de Saint-Isaac. St.-Pétersbourg. 1845.
Мостовскій М. Исторія храма Христа Спасителя. М, 1883.
Мутеръ Р. Исторія живописи въ XIX вѣкѣ. СПБ. 1899—1902.
Найденовъ Н. А. Москва. Снимки съ видовъ мѣстностей, храмовъ, зданій и другихъ сооруженій. М. 1884—1886.
Некрасовъ Ив. О портретныхъ изображеніяхъ русскихъ угодник. въ ихъ житіяхъ. „Сборникъ на 1866 г.".
Нидерле Л. Человѣчество въ доисторическія времена. СПБ. 1898.
Николаевъ Ю. Нѣсколько мыслей о религіозной живописи. „Русское Обозрѣніе". 1894.
Новицкій А. Взгляды на вопросы искусства у трехъ поколѣній русскихъ художниковъ. „Артистъ". 1894.
Новицкій А. Историческій обзоръ направленій въ русской живописи, въ связи съ направленіями въ литературѣ. „Артистъ". 1895.
Новицкій А. Опытъ полной біографіи А. А. Иванова. М. 1895.
Новицкій А. Художественная галлерея Московскаго Публичнаго и Румянцевскаго музея. М. 1889.
Н. С. Благовѣщенскій соборъ въ Москвѣ. М. 1854.
Оленинъ А. Краткое историческое свѣдѣніе о состояніи Императорской Академіи Художествъ съ 1764 по 1829 г. СПБ. 1829
Отчеты Императорской Академіи Художествъ.
Отчеты о дѣйствіяхъ Комитета Общества Поощренія Художествъ.
Павлиновъ А. М. Древніе храмы Витебска и Полоцка. „Труды Виленскаго Археологическаго Съѣзда".
Павлиновъ А. М. Древнія русскія крѣпости и ихъ реставрація въ г. Коломнѣ. „Художеств. Новости". 1887.
Павлиновъ А. М. Древности Ярославско-Ростовскія. М. 1892.

Павлиновъ А. М. Исторія русской архитектуры. М. 1894.
Павлиновъ А. М. Спасо-Преображенскій монастырь въ Черниговѣ. „Зодчій“. 1882.
Павлиновъ А. М. Спасо-Мирожскій монастырь въ г. Псковѣ. „Древности“. Т. XIII.
Памятники древняго русскаго зодчества Составилъ *В. В. Сусловъ*. СПБ. 1895—1901.
Петровъ П. Отечественная живопись за сто лѣтъ. „Сѣверное Сіяніе“, 1863.
Петровъ П. Н. Очеркъ исторіи скульптуры въ Россіи. „Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ“. 1890.
Петровъ П. Н. С. Пименовъ. СПБ. 1883.
Петровъ П. Русскіе скульпторы. „Сѣверное Сіяніе“. 1862.
Подлинникъ Строгановскій иконописный лицевой. М. 1869.
Покровскій Н. В, Сійскій иконописный подлинникъ. СПБ. 1895—1898.
Покровскій Н. В. Стѣнныя росписи въ древнихъ храмахъ, греческихъ и русскихъ. М. 1890,
Полевой П. Н. Художественная Россія. СПБ. 1884 г.
Праховъ. Кіевскіе памятники византійско русскаго искусства. М. 1887.
Преображенскій М. Т. Памятники древне-русскаго зодчества въ предѣлахъ Калужской губ. СПБ. 1891.
Прозоровскій Д. Графъ Ө. П. Толстой, какъ медальеръ. СПБ. S. a.
Прохоровъ В. Русскія древности СПБ. 1871—1876.
Прохоровъ В. Христіанскія древности и археологія. СПБ. 1864—1877.
Прянишниковъ Ө. И. и его картинная русская галлерея. СПБ. 1870.
Путешествіе Антіохійскаго патріарха Макарія въ Россію, въ половинѣ XVII в., описанное *Павломъ Алепскимъ*. Пер. *І. Муркоса*. М. 1896—1898.
Рамазановъ Н. Матеріалы для исторіи художествъ въ Россіи. М. 1863.
Рамазановъ Н. П. А. Ставассеръ. М. 1863.
Рихтеръ Ф. Памятники древне-русскаго зодчества. М. 1850.
(**Ровинскій Д.**). Академія художествъ до временъ Императрицы Екатерины II. „Отеч. Записки“ 1855 г.
Ровинскій Д. А. Исторія русскихъ школъ иконописанія. СПБ. 1856.
Ровинскій Д. А. Н. И. Уткинъ. СПБ. 1884.
Ровинскій Д. А. Одиннадцать гравюръ работы И. А. Берсенева. СПБ. 1886.
Ровинскій Д. А. Подробный словарь русскихъ граверовъ. СПБ. 1895.
Ровинскій Д. А. Подробный словарь русскихъ гравированныхъ портретовъ, СПБ. 1886—1889.
Ровинскій Д. Русскія народныя картинки. СПБ. 1881.
Рѣпинъ И. Е. Воспоминанія, статьи и письма изъ-за границы. СПБ. 1901.
Савельевъ А. Матеріалы для исторіи инженернаго искусства въ Россіи. СПБ. 1853.
Сборникъ Императорскаго Русскаго Историческаго Общества. Т. LX и LXII.
Сборникъ матеріаловъ для исторіи Императорской Академіи Художествъ. Подъ редакціей *П. Н. Петрова*. СПБ. 1862—1866.
Сборникъ на 1866 г. М. 1866.
Сборникъ на 1873 г. М. 1873.
Сборникъ художественный. Подъ редакціей графа *А. С. Уварова*. М. 1866.
Сборникъ художественный работъ русскихъ архитекторовъ и инженеровъ. Изд. *А. А. Нетыксы*. М. 1890—1892.
Свѣдѣнія біографическія о членахъ Академіи и вообще художникахъ, умершихъ въ 1875—1878 гг. СПБ. 1879.
Свѣдѣніе краткое о начатіи и докончаніи собора всѣхъ учебныхъ заведеній. СПБ. 1836.
Симаковъ Н. Русскій орнаментъ. СПБ. 1882.
Сіяніе Сѣверное. СПБ. 1862—1864.
Словарь Русскій Біографическій. Изд. Русскаго Историческаго Общества. СПБ. 1896 и слѣд.
Снегиревъ И. М. Успенскій соборъ въ Москвѣ М. 1856.
Собко Н. П. В. Г. Перовъ, его жизнь и произведенія. Изд. *Д. А. Ровинскаго*. СПБ. 1892.
Собко Н. П. Словарь русскихъ художниковъ. СПБ. 1893 и слѣд.
Сомовъ А. К. П. Брюлловъ и его значеніе въ русскомъ искусствѣ. СПБ. 1876.
Сомовъ А. Павелъ Андреевичъ Өедотовъ. СПБ. 1878.
Старина Русская. Журналъ.
Стасовъ В. В. Е. Д. Полѣнова. „Искусство и Художественная Промышленность“ 1899.
Стасовъ В. В. И. Н. Крамской. „Историческій Вѣстникъ“ 1887 г.
Стасовъ В. Н. Н. Ге. „Книжки Недѣли“ 1897.
Стасовъ В. В. Г. Перовъ. „Историческій Вѣстникъ“.
Стасовъ В. В. Русскій народный орнаментъ. Шитье, ткани, кружева. СПБ. 1872.
Стасовъ В. В. Славянскій и восточный орнаментъ по рукописямъ. СПБ. 1884.
Стасовъ В. В, Собраніе сочиненій 1847—1886 гг. СПБ. 1894.
Строгановъ гр. С. Дмитріевскій соборъ во Владимірѣ. М. 1849.
Струковъ Д. Древніе памятники христіанства въ Тавридѣ. М. 1876.
Султановъ Н. В. Рецензія на Исторію русской архитектуры А. М. Павлинова. „37-е присужденіе наградъ графа Уварова“. СПБ. 1895.
Султановъ Н. Русское искусство въ западной оцѣнкѣ. „Зодчій“. 1880.
Сусловъ В. Матеріалы къ исторіи древней Новгородско-Псковской архитектуры. СПБ. 1888.
Сусловъ В. В. Очерки исторіи древне-русскаго зодчества. СПБ 1889.
Сусловъ В. В. Путевыя замѣтки о сѣверѣ Россіи и Норвегіи. СПБ. 1888.
Терещенко А. Академикъ А. В. Ступинъ. S. a. et l.
Толстой гр. И. и **Кондаковъ Н.** Русскія древности въ памятникахъ искусства. СПБ. 1889 и слѣд.
Толстой гр. М. Святыни и древности Пскова. М. 1861.
Толстой гр. М. Святыни и древности Ростова В. М. 1866.
Толстой гр. Ө. П. Душинька. Иллюстраціи къ поэмѣ Богдановича. СПБ. 1851.
Торжество 50-ти лѣтняго юбилея В. К. Шебуева. СПБ. 1848.

Труды Археологическихъ Съѣздовъ.
Труды Съѣздовъ Русскихъ зодчихъ.
Уваровъ гр. А. С. Археологія Россіи. Каменный вѣкъ. М. 1881.
Уваровъ гр. А. С. Взглядъ на архитектуру XII в. въ Суздальскомъ княжествѣ. „Труды I Археологическаго Съѣзда".
Уваровъ гр. А. С. Свѣдѣнія о каменныхъ бабахъ. Тамъ же.
Усовъ С. А. Къ исторіи Московскаго Успенскаго собора.
Филимоновъ Г. Симонъ Ушаковъ М. 1873.
Филимоновъ Г. Церковь св. Николая Чудотворца на Липнѣ М. 1859.
Флоринскій В. М. Первобытные Славяне. Томскъ. 1894—1896.
Шохинъ Н. Сборникъ очерковъ и детальныхъ рисунковъ старинныхъ построекъ М. 1872.
Щепкинъ В. Н. Два лицевыхъ сборника Историческаго музея. М. 1897.
Щепкинъ В. Памятникъ золотого шитья начала XV вѣка. М. 1893.
Эвальдъ В. Ѳ. Скульпторъ С. И. Гальбергъ. СПБ. 1884.
Юнге Е. Воспоминанія о Н. Н. Ге. „Русскій Художественный Архивъ" 1894.
Юнге Е. Дѣтство и юность гр. Ѳ. П. Толстого. „Русскій Художественный Архивъ". 1892.
Юндоловъ А. Е. Указатель къ сборнику матеріаловъ для исторіи Императорской Академіи Художествъ СПБ. 1887.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

именъ упоминаемыхъ въ текстѣ.

ОГЛАВЛЕНІЕ ТЕКСТА.

Стр.

Стр.

Стр.

Томъ II.

Стр.

Стр.

Стр.

Стр.

ОГЛАВЛЕНІЕ РИСУНКОВЪ.

Томъ I.

Томъ II.




GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01515 3592

